
UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05105 780 7

LE ROMANTISME ET L'ART

A LA MÊME LIBRAIRIE

COLLECTION IN-8° ILLUSTRÉE

Ardenne de Tizac (H. d'). — **L'Art Chinois classique.** 1 volume.

Brancour (R.). — **Histoire des instruments de musique.** 1 volume.

Bréhier (Louis). — **La Cathédrale de Reims.** *Une Œuvre française.* 1 volume.

Dorbec (Prosper). — **L'Art du paysage en France.** *Essai sur son évolution de la fin du XVIIIe siècle à la fin du second Empire.* 1 volume.

Ecole d'Art. — **Histoire du Paysage en France** par H. Bouchot, Ch. Diehl, Th. Duret, L. Rosenthal. 1 volume.

— **L'Art et les Mœurs en France,** par F. Benoit, L. Deshairs, H. Marcel, A. Michel, F. Monod. 1 volume.

Fels (Comte de). — **Ange-Jacques Gabriel.** *Premier architecte du Roi.* 1 volume.

Focillon (Henri). — **Technique et Sentiment.** *Etudes sur l'art moderne.* 1 volume.

Fontaine (André). — **Académiciens d'autrefois** (*Lebrun, Mignard, Champaigne*, etc.). 1 volume.

— **Les collections de l'Académie royale de peinture et sculpture.** 1 volume.

— **Les doctrines d'art en France** (*Peintres, Amateurs, Critiques*). De Poussin à Diderot. 1 volume.

Gillet (Louis). — **Histoire artistique des Ordres mendiants,** *Etude sur l'Art religieux en Europe du XIIIe siècle au XVIIe siècle.* 1 volume.

Humbert (André). — **La Sculpture sous les ducs de Bourgogne (1361-1483).** 1 volume.

Landrieux (Mgr). — **La Cathédrale de Reims.** *Un Crime allemand.* 1 volume.

Lavedan (Pierre). — **Qu'est-ce que l'Urbanisme?** *Introduction à l'histoire de l'Urbanisme.* 1 volume.

Lesueur (Pierre). — **Dominique de Cortone dit le Bocador.** 1 volume.

Levé (A.). — **La Tapisserie de Bayeux.** 1 volume.

Loisel (Gustave). — **Histoire des Ménageries de l'antiquité à nos jours.** 3 volumes.

Pitrou (Robert). — **La Vie intérieure de Robert Schumann.** 1 volume.

Poirée (E.). — **Richard Wagner.** 1 volume.

Prunières (Henry). — **Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully.** 1 volume.

Réau (Louis). — **L'Art Russe,** *des Origines à Pierre le Grand.* 1 vol.

— **L'Art Russe,** *de Pierre le Grand à nos jours.* 1 volume.

— **Histoire de l'expansion de l'Art français moderne.** *Le monde slave et l'Orient.* 1 volume.

— **Histoire de l'Expansion de l'Art français.** *Belgique et Hollande; Suisse; Allemagne et Autriche; Bohême et Hongrie.* 1 volume.

Rey (Raymond). — **Les vieilles églises fortifiées du Midi de la France.** 1 vol.

Rosenthal (Léon). — **Du romantisme au réalisme.** *Essai sur l'évolution de la Peinture en France, 1830-1848.* 1 volume.

Ruskin (John). — **Les Pierres de Venise.** 1 volume.

— **Le Val d'Arno.** 1 volume.

— **Les Matins à Florence.** 1 volume.

— **Les sept Lampes de l'Architecture,** précédées de **La Couronne d'olivier sauvage.** 1 volume.

— **Conférences sur l'architecture et la peinture.** 1 volume.

— **Les peintres modernes** (*le paysage*). 1 volume.

Saunier (Charles). — **Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire,** *reprises et abandons des alliés en 1815. Leurs conséquences sur les Musées d'Europe.* 1 volume.

LE ROMANTISME ET L'ART

PAR MM.

Louis HAUTECŒUR, Marcel AUBERT, Paul VITRY
Robert REY, Paul JAMOT, André JOUBIN, Henri FOCILLON
René SCHNEIDER, Gabriel ROUCHÈS, Léon ROSENTHAL,
René LANSON, Adolphe BOSCHOT, Henri GIRARD

Préface de M. ÉDOUARD HERRIOT
Ministre de l'Instruction publique.

Ouvrage illustré de 48 planches hors texte.

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6
—
1928

INTRODUCTION[1]

Les conférences que la Direction des Musées Nationaux et de l'École du Louvre a organisées et dont nous allons entendre la première, représentent une partie du programme arrêté par le Gouvernement pour commémorer les grands événements artistiques de l'année 1827. Je regrette un peu pour vous que les circonstances aient amené le ministre de l'Instruction publique à devenir, pour un temps, une sorte de spécialiste des centenaires. Mon rôle, au reste infiniment modeste, sera surtout de remercier les professeurs, les conservateurs qui ont bien voulu accepter de vous présenter cette série d'études, habilement nouée, sur le Romantisme et l'Art.

Mieux que d'abstraites définitions, ces vivants commentaires fixeront dans vos esprits l'histoire du splendide mouvement qui a transformé tout ensemble les lettres et la musique, la peinture et la sculpture. Ils vous permettront, surtout lorsque la Sorbonne elle-même aura poursuivi l'effort que nous commençons ce soir, de vous faire une opinion sur le problème vingt fois discuté : Qu'est-ce que le romantisme?

Cette question, Stendhal se la posait déjà dans son

1. Allocution prononcée par M. Edouard Herriot, ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, à l'inauguration de la série de Conférences sur *Le Romantisme et l'Art,* organisée par la Direction des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne (29 avril 1927).

célèbre ouvrage sur Racine et Shakespeare. « Le romantisme, écrivait-il, est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, *au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. » Ainsi, pour Henri Beyle, le romantisme apparaît comme un modernisme, une formule d'art qui emprunte aux faits et aux œuvres de l'époque où elle se produit ses sujets ou, du moins, ses moyens d'expression. Sophocle, quand il compose ses tragédies, agit en romantique; l'auteur qui l'imite au XIX*[e] *siècle se présente comme un classique. Le romantique est un novateur qui* hasarde. *Lord Byron, au contraire, « auteur de quelques héroïdes sublimes mais toujours les mêmes » n'aurait, selon Stendhal, aucun droit à ce titre. En somme, ce que réclame, au nom de sa définition, l'auteur de* la Chartreuse, *c'est un art à la fois actuel et national.*

Lorsque Baudelaire, à son tour, rédigera son Salon de 1846, *il s'adressera la même interrogation, et y répondra presque de la même façon que Beyle. « S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire... Le romantisme est dans la manière de sentir... Qui dit romantisme dit art nouveau. » Et Baudelaire tance vertement mon honorable prédécesseur au Ministère des Beaux-Arts, M. Sosthène de la Rochefoucauld, qui osa inviter Eugène Delacroix à mettre dans son vin trop chaud un peu d'eau puisée aux fontaines du classicisme.*

De toutes les définitions sur lesquelles on pourrait longuement insister, la meilleure nous semble celle que Victor Hugo a placée en tête des œuvres du jeune poète, Charles Dovalle, tué dans un duel à la suite d'un banal incident

de presse... Cette fois, l'écrivain le plus qualifié pour nous renseigner, dominant les points de vue où se placent Stendhal et Baudelaire, nous explique ce qu'ont voulu les romantiques dont il fut, avec Delacroix, l'un des plus éclatants. « Le romantisme, tant de fois défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature... c'est le principe de liberté qui, après s'être établi dans l'État et y avoir changé la face de toute chose, poursuit sa marche, passe du monde matériel au monde intellectuel et vient renouveler l'art comme il a renouvelé la société... A peuple nouveau, art nouveau. »

En somme, et par bonheur, ces explications s'accordent. Elles font comprendre pourquoi l'art romantique, ainsi que le montrera M. Marcel Aubert, ira, dans sa préoccupation nationale, chercher ses modèles, ses inspirations, non plus dans l'antiquité, mais dans le moyen âge français. Elles nous permettent d'entendre pourquoi le baron Gros prépare les voies aux maîtres du nouveau groupe en traduisant non plus ou non plus seulement les scènes classiques de la mythologie mais ces batailles sanglantes auxquelles il a pris part lui-même, ces campagnes d'Italie et d'Egypte où il a vu couler le sang français, où il a vu des hommes souffrir et mourir non plus en des attitudes académiques mais dans les crispations de la douleur. Elles nous expliquent aussi, ces définitions, pourquoi Victor Hugo se plaçant au centre du romantisme littéraire, le romantisme s'oriente autour d'Eugène Delacroix. Dédions ces conférences, Mesdames et Messieurs, à la mémoire de celui qui a dû sa grandeur aux qualités de son esprit et de son âme bien plus encore qu'à son étonnante virtuosité. Sous cette calme fresque où s'affirme l'apaisement procuré par l'art aux êtres sincères, puisse-t-il animer cette série de loyales recherches, le

maître au génie concentré qui, lui aussi, comme ce Beethoven, auquel j'ai récemment porté l'hommage de notre pays, a voulu n'exprimer, sans aucune concession aux règles mortes, que les formes les plus belles de la vie. Lui aussi, c'est à force d'être humain qu'il nous devient comme un héros. Toute la sensibilité frémissante d'une époque labourée par des événements tragiques, il l'applique soit aux sujets exaltés avant lui par les plus généreux des poètes, soit à cette nature qu'il transporte sur sa toile vêtue tout à la fois de ses formes et de ses couleurs. Art passionné sans doute, et à ce point que les choses elles-même, suivant l'admirable expression de Diderot, y prennent une chair, que la mer y retentit avec ses tumultes, que la lumière et les ombres s'y animent en se combattant. Mais art profondément français jusque dans les hardiesses de son lyrisme parce qu'il se nourrit d'observation, se tempère de mesure et soumet toutes ses créations à l'ordonnance de la vie.

Avec d'autres encore, ces splendeurs vont être évoquées devant vous. Je veux simplement remercier en votre nom ceux qui vous ont préparé ces joies et qui, dans cette série de conférences, vont ressusciter devant vous l'une des périodes les plus fécondes dont se soit ennoblie l'inépuisable histoire artistique de notre pays.

Edouard Herriot.

LE ROMANTISME
ET L'ART

LES ORIGINES DU ROMANTISME[1]

En 1827, alors que l'école nouvelle triomphait au Salon, Delécluze écrivait dans son *Traité de peinture* (p. 250) : « On ne sait pas encore au juste ce qu'on entend à présent par peinture romantique. » Les historiens discutent toujours pour savoir à quel moment apparut le romantisme, quels furent ses caractères, quelles furent ses limites. Peut-être pourrons-nous, en recherchant ses origines, mieux comprendre ses diversités.

Les peintres romantiques semblèrent aux contemporains des révolutionnaires; ils se posèrent en s'opposant. Ils prirent le contrepied du classicisme et nièrent toutes les sentences que Quatremère de Quincy, cette Pythie académique, laissait tomber de son fauteuil.

Les classiques croyaient à la prééminence d'une antiquité stéréotypée; seules méritaient d'être représentées les actions des héros grecs et romains, qu'ils imaginaient, devant trois arcades en plein cintre, quatre colonnes doriques ou les cariatides de Jean Goujon, tenant la pose comme les statues du Vatican ou du Musée Napoléon.

Les romantiques n'admettaient point que cette anti-

1. Par M. Louis Hautecœur.

quité d'atelier fût la véritable Antiquité : ils la voulaient colorée, comme les temples, dont Hittorf révélait la polychromie, animée, comme cet Orient où Delacroix la savait évoquer. Ils pensaient que les autres époques n'étaient pas incapables d'exciter l'intérêt, que l'histoire et la littérature de la France, de l'Angleterre, de l'Allemagne, de l'Italie n'étaient pas moins fécondes que les Décades de Tite-Live ou les Vies parallèles de Plutarque.

Tandis que les classiques estimaient que seul le nu était digne du pinceau ou du ciseau de l'artiste, les romantiques se plaisaient à vêtir leurs personnages de costumes somptueux et pittoresques, à les entourer d'un décor éclatant; ils ne collectionnaient plus les vases grecs et les trépieds romains, mais tout le bric-à-brac des âges révolus. A l'homme universel ils préféraient l'individu, à l'indéterminé la couleur locale.

Les classiques croyaient à la toute-puissance de la raison. La beauté formelle était pour eux l'expression de la beauté idéale. Ils concevaient, autant qu'ils imaginaient, cette hypostase de la perfection; leur esprit la créait, autant que leur œil l'observait. Ils lui conféraient la généralité qu'ils attribuaient à l'esprit humain. Pour eux, il n'existait qu'une beauté, parce que cette beauté était rationnelle.

Pour les romantiques, la matière de l'art n'est pas moins sensible qu'intellectuelle, les objets de nos perceptions méritent d'être représentés. Les classiques étaient cartésiens, les romantiques descendaient des disciples de Locke et des sensualistes. A la raison, ils opposaient la sensibilité, à l'ordre la liberté. Pourquoi contraindre la peinture à la composition pyramidale, comme la tragédie aux trois unités. Le classicisme est tyrannie. Le romantisme est affranchissement, et pour étonner le bourgeois, le romantique arbore un gilet rouge,

boit dans le crâne d'un tambour-major, chante la candeur des courtisanes et l'honnêteté des forçats. L'artiste doit inventer et composer à son gré.

Rationalistes, les classiques croyaient à la préexcellence du dessin. Le dessin qui indique l'intersection des plans, n'est-il pas géométrie, c'est-à-dire intelligence? N'est-il pas l'élément rationnel de l'art? Le dessin parfait n'est-il pas le dessin au trait que les graveurs empruntent aux vases grecs et qui suffit à l'artiste pour se montrer fin psychologue et bon ordonnateur? La couleur, qui réjouit notre œil, qui satisfait nos sens, qui varie suivant les nuages du ciel et les reflets des eaux, qu'en faites-vous donc? demandaient les romantiques, et les voilà qui, sur leurs toiles, juxtaposent des tons francs, accumulent des rutilances qui scandalisent les classiques, tandis que les musiciens osent, avec leurs orchestres, des harmonies, qui étonnent les mélodistes, ces dessinateurs au trait sur clavecin.

Les classiques se plaisaient, par le hanchement d'une figure praxitélienne, à suggérer une impression de beauté. Mais n'y a-t-il donc que la beauté dans la nature? Victor Hugo proclame, dans la préface de Cromwell, le droit à la laideur. Ce que l'artiste doit chercher, ce n'est pas tant la beauté que le caractère, le caractère de la figure humaine — d'où l'exagération fréquente de l'expression et du geste — le caractère du décor — d'où la curiosité du détail typique — le caractère de la nature, d'où les effets lumineux et les paysages exceptionnels.

L'homme cesse d'être la mesure du monde, le centre de l'univers. Il est une pauvre petite chose, soumise à des forces inconnues et terribles, un fantôme errant dans un mystère. Tout le dépasse, la nature sauvage qui l'écrase, les foules où il se perd. Le peuple anonyme envahit la peinture comme une Bastille et pénètre de

vive force dans le roman de Hugo comme dans l'histoire d'Augustin Thierry et de Michelet. Les trois personnages de la tragédie classique et des tableaux du baron Guérin sont bousculés par la masse des figurants, archers, hallebardiers, pertuisaniers qui entourent Cromwell, piétons et gens d'armes, clercs et laïcs qui s'enivrent, pendant que Delacroix laisse assassiner l'Évêque de Liége. A la bataille quasi individuelle que se livrent chez David Romulus et Tatius, comparez la mêlée obscure où Decamps précipite les Romains et les Cimbres.

Toute l'histoire au lieu de l'Antiquité, la couleur au lieu du dessin, le vêtement pittoresque au lieu du nu, le caractère au lieu de la beauté, la nature sauvage au lieu du palais anonyme, l'homme, tous les hommes, au lieu de l'honnête homme, voilà ce que le romantisme présente aux visiteurs du Salon en cette année 1827.

Et pourtant tous ces éléments étaient-ils chose nouvelle dans notre peinture? Ne les voit-on pas apparaître un à un dès le siècle précédent? La curiosité des pays étranges et du moyen age, le goût de la couleur, l'exaltation de la sensibilité, la recherche du caractère, l'amour de la nature, tout cela nous le trouvons déjà au XVIII[e] siècle.

Le romantisme nous apparaît comme une manifestation spéciale de la sensibilité. Alors que le XVII[e] siècle avait été un siècle raisonnable, le XVIII[e] tout raisonneur qu'il fut, se piqua d'être un siècle sensible.

Dès la fin du règne de Louis XIV, on peut diagnostiquer un dérèglement de la sensibilité. Les contorsions des convulsionnaires, les effusions des quiétistes, la fièvre de plaisir des roués étaient des symptômes divers d'une même excitation nerveuse. Le mysticisme n'est-il pas une sensualité de l'âme? Dans les salons chacun disséqua ses propres sentiments et quand la Silvia de Mari-

vaux s'écrie : « Je vois clair dans mon cœur, » elle s'attendrit sur soi-même. Les personnages de Nivelle de la Chaussée se mettent à larmoyer. Les philosophes professent à la suite des Anglais que les idées dérivent de la sensation et que le sentiment prime l'intelligence. Et voilà que, bien avant le romantisme, la passion se trouve glorifiée : l'abbé Prévost excuse les erreurs de des Grieux, au nom de son amour, et rachète, par la mort, les fautes de Manon.

Cette sensibilité se manifeste de bien des manières au XVIIIe siècle. Ce fut d'abord une petite sensiblerie pour gens du monde. La littérature et la peinture érotico-allégorique narrèrent les aventures de l'amour. Quelques peintres du moins ne se contentèrent pas des symboles galants à la Boucher : lorsque Fragonard représente la *Fontaine d'Amour*, il anime ses personnages d'une fougue, il les projette avec un emportement déjà romantique. Lorsque à la fin du siècle Prudhon montrera *l'amour qui séduit l'innocence, le plaisir qui l'entraîne et le repentir qui la suit*, il donnera à ses allégories un charme mélancolique qui les distingue des polissonneries mythologiques pour boudoirs et petits cabinets.

La société et l'art connurent bientôt des formes plus vives du sentiment. Les littératures anglaise et allemande n'étaient pas étrangères à cette mode. De 1717 à 1728, parut la *Bibliothèque anglaise* de Michel de la Roche et Armand de la Chapelle, de 1720 à 1724, les *Mémoires Littéraires de la Grande-Bretagne*, en 1734 les *Lettres Anglaises* de Voltaire. L'abbé Prévost et Desmazeau publient les vingt-cinq volumes de la *Bibliothèque Britannique*. Les pièces de Fielding, les romans de Goldsmith, Stern, Richardson, les poèmes de Thomas Warton furent imités et illustrés.

Alors se forma le type d'un anglais spleenetique! En

1725, Muralt écrivait que l'Angleterre est un pays de passion et de catastrophe; en 1732, l'abbé Prévost que « le spleen est une espèce de délire frénétique, la plus dangereuse et la plus terrible des maladies ».

Voici qu'en France Mme de la Popelinière s'exclame : « Je suis d'une sensibilité à me jeter par la fenêtre, » que Vauvenargues « ne trouve en lui qu'un vide épouvantable », que Mme du Deffand écrit : « Ce que vous appelez roman dans votre lettre, les souvenirs, les clairs de lune, l'idée des lieux où l'on a vu quelqu'un que l'on aime, une situation d'âme qui fait que l'on pense plus tendrement, tout cela ne semble pas si ridicule. »

La littérature allemande apporte une pâture nouvelle à ces âmes sensibles. *La Bibliothèque germanique* avait commencé de paraître en 1720, *le Journal littéraire de l'Allemagne, de la Suisse et du Nord* en 1741, *la Nouvelle Bibliothèque germanique* en 1746. Les œuvres de Haller, Klost, Wieland, Klopstock furent signalées, analysées, traduites. Les éditions de Gessner se multiplient. Combien de gravures inspirèrent son *Caïn et Abel*, sa *Daphnis*, son *Premier Navigateur*. Les admirateurs de Boucher étaient heureux de retrouver chez lui des colombes qui unissaient leurs ailes et des moutons dévoués à leurs bergères. C'étaient des idylles à la manière de Fontenelle et de Mme Deshoulières, avec la sensibilité en plus. L'Opéra Comique fut envahi par toutes les Annettes et tous les Lubins de France et de Navarre, les tableaux de Greuze par les Accordées de Village et les Pères Paralytiques. Les humbles chaumières avec leur fouillis rustique, servirent de toile de fond.

Rousseau sut exploiter tous les thèmes épars dans les littératures germaniques et dans l'art français. Il fut sensible et proclama : « Exister, pour nous, c'est sentir...

sentiment, sentiment, douce vie de l'âme, quel est le cœur de fer que tu n'as jamais touché! » Et ce cœur éprouve toutes les tristes douceurs de la mélancolie, se pâme au témoignage de l'amitié. Il n'est pas jusqu'à la fidélité d'un chien, aux caresses d'une chatte, aux roucoulements des pigeons qui n'excitent en lui la plus douce des émotions. Les bons pères, les bonnes mères, les époux sensibles, les fils reconnaissants, les filles pudiques, les philosophes bienfaisants peuplent les livres de Rousseau et la France tout entière. C'est à la campagne, loin des villes corrompues par la civilisation que s'épanouissent toutes les vertus ; c'est dans la solitude du Val Travers, c'est dans le désert d'Ermenonville que l'âme, vraiment libre et forte, jouit le mieux de soi-même.

La nature, la nature qui accueillera Lamartine, se découvre déjà aux yeux émerveillés. Les disciples de Rousseau la délivrent du despotisme de Le Nôtre comme ils rêvent d'affranchir l'État de toutes les tyrannies ; ils lui permettent dans les jardins anglais de s'épanouir à son gré. Ils ne la trouvent même jamais assez naturelle. Puisque M. de Haller a chanté les Alpes, ils imposent à leurs parcs des vallonnements; puisque des voyageurs ont découvert l'horrible beauté des montagnes, ils font venir des rochers de Fontainebleau et creusent des lacs où, nouveaux Narcisses, ils vont mirer leur pâleur distinguée et leurs figures à sentiment. Ils méditent sur la pérennité de la nature et à leur retour d'Italie, élèvent des temples ruinés pour y rêver sur la fragilité de l'homme. Ils s'attardent le soir et songent dans la nuit. Les clairs de lune de Joseph Vernet et de Loutherbourg et de Moreau le Jeune préparent ceux des romantiques. Combien de prosopopées aura entendu cet astre, lorsque Musset lui décochera son ironique ballade!

Rousseau devient un directeur de conscience; il est

imité. Marmontel publie ses *Contes Moraux*, Baculard d'Arnault ses *Epreuves du Sentiment*. Les graveurs s'ingénient à rendre toutes les intentions de ces auteurs.

Peu à peu pour bien montrer la sensibilité de son âme, chacun élève le ton. De 1765 à 1780, c'est la période des drames noirs. Les difficultés financières et politiques rendent plus amer ce pessimisme. M[lle] de Lespinasse meurt de trop aimer M. de Guibert ; M[lle] Phlipon a le cœur déchiré par le sentiment ; les femmes ont des vapeurs ; M[me] de Lamballe a des évanouissements de deux heures ; l'odeur d'un bouquet de violette lui donne une crise de nerfs. L'air d'Alceste, les lamentations d'Orphée, la romance de Nina font couler les larmes. A la représentation de Gabrielle de Vergy par du Belloy, de toutes les extrémités de la salle, on se répondait par des murmures lamentables. Le parterre criait d'une voix entrecoupée : « Oh ! la belle tragédie ! sanglotant de toutes ses forces. Vingt femmes sont tombées sans connaissance. » (*Année littéraire*, 1777, IV, 41) et le *Journal de Paris* (16 juillet 1777) annonçait, avant la deuxième représentation, que « la loge de M. Raimond, dans laquelle les dames s'étaient jetées et où il ne s'était trouvé qu'une légère provision d'eau de Cologne, serait pourvue de toutes les eaux spiritueuses, de tous les sels qui peuvent convenir aux divers genres d'évanouissements ». Les femmes lisent les Nuits de Young, récemment traduites, et où Grimm se plaignait qu'il y eût « trop de cloches ; trop de tombeaux, trop de chants, trop de cris funèbres, trop de fantômes ». Les médecins publient de gros traités ; c'est le *De Melancolia et morbis melancolicis*, par le D[r] Larry, le *Traité des maladies des nerfs*, par M. Pressavin, le *Traité des affections vaporeuses*, par le D[r] Pomme. Les charlatans arrivent, Mesmer, Cagliostro. Les Illuminés, les Martinistes, les Théosophes, les Philalèthes recrutent



O! malheureuse Cécile! quel poison vous à fait oublier votre devoir et jusqu'au soin de votre vie!

MARILLIER. — L'évanouissement de Cécile.

des adeptes et les correspondances énumèrent les suicides des imitateurs de Werther. Si jamais il y eut une époque où la société fut romantique, ce fut celle-là.

Une telle exaltation anime l'art. Les acteurs donnaient aux peintres l'exemple de la gesticulation que Diderot prétendait naturelle. « Quand est-ce que la nature prépare des modèles ? C'est au temps où les enfants s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond, où une mère découvre son sein et conjure son fils par les mamelles qui l'ont allaité. » Greuze peint la *Malédiction paternelle et le fils puni.* Marillier représente les évanouissements de Cécile. Caylus fonde le prix d'expression, pour apprendre aux élèves de l'Académie à bien rendre les passions. Les *Serments d'amour*, par Fragonard, sont accompagnés de tremblements convulsifs. Les poncifs apparaissent. Les gestes sont catalogués. Tous ces mouvements exagérés qu'on reproche aux romantiques, les artistes de 1775 ou 1780 les ont déjà exécutés. Que l'on compare une gravure tirée des *Épreuves du sentiment* et le *Prisonnier de Chillon* de Delacroix, on constatera l'identité des gestes. Cette danse de Saint-Guy dont étaient agités les acteurs de cette époque et les personnages des peintres excite l'ironie de quelques écrivains ou graveurs demeurés impassibles, et en 1775, une parodie illustrée de gravures spirituelles était intitulée *Cassandre* ou les *Effets de l'amour et du Vert de Gris* par M. Doucet. Au XVIIe siècle, un Poussin, un Le Brun, soucieux de psychologie, s'intéressaient à l'expression, mais ils ne lui soumettaient pas toute l'ordonnance du tableau. Ils balançaient les masses, inscrivaient les groupes en des formes géométriques, donnaient à leurs personnages de nobles attitudes. Au XVIIIe siècle, un Greuze se préoccupe beaucoup plus de l'expression et du geste que de la composition et de la plastique, c'est-à-dire du style.

Le caractère, voilà ce que veulent dégager les peintres, et non pas seulement les peintres, mais encore d'autres artistes, sculpteurs comme Houdon, musiciens comme Gluck. Si les architectes emploient des formes classiques, beaucoup d'entre eux désirent donner une impression bien plutôt de grandeur que de proportion et d'harmonie. Leur admiration pour les immenses ruines des Thermes romains, pour les eaux-fortes de Piranese, pour ces *Prisons* où s'entre-croisent des arcs géants, où des escaliers montent vers des altitudes cachées, où s'ouvrent d'infinies perspectives, se reflète dans les édifices énormes qu'un Boullée rêve de construire. La véritable architecture romantique, malgré ses colonnes et ses frontons, c'est l'architecture de Ledoux, qui élève aux portes de Paris, aux Salines du Doubs, des monuments mégalithiques. Ses plus modestes édifices semblent des œuvres cyclopéennes. Ses élèves prennent alors l'habitude de couvrir des feuilles double grand aigle avec des projets irréalisables ; ils envoient de Rome des travaux si follement ambitieux que l'Académie les rappelle à la réalité. L'architecture n'est plus à l'échelle de l'homme, elle cherche à s'affranchir de la sujétion où la tiennent les possibilités des matériaux et les nécessités de la construction ; elle devient un décor d'opéra, devant lequel s'agitent des pygmées humains. Soufflot lui-même au Panthéon élève à soixante mètres du sol le petit temple de Vesta ; Peyronnet donne comme piles au pont de la Concorde des colonnes doriques grosses comme des tours. Hubert Robert exagère en ses tableaux la dimension de ses fabriques. De même que les enfants se plaisent à l'énormité des chiffres qui les dépassent et parlent avec une sorte de volupté intellectuelle de billions et de trillions, ces hommes font de l'inflation artistique, ces architectes se laissent griser par un romantisme de la

quantité. L'imagination les entraîne au delà du réel, mais chez nous leurs rêves sont encore faits d'éléments rationnels. Ils ne sont pas les délires fiévreux qui hantent les nuits de certains étrangers. Fuessli, cet helvète anglicisé, tire de Shakespeare des visions troublantes, William Blake, de Milton, des cauchemars philosophico-mystiques, alors qu'à Rome le danois Carstens, du Temps et de l'Espace kantien fait un tableau et veut libérer la peinture de toute imitation? Les théoriciens allemands qui l'entourent, tels Aloys Hirt, écrivent que « la tendance la plus haute de l'art, ce n'est pas la beauté, mais la caractéristique, » c'est-à-dire le caractère. Le peintre ne doit plus, comme le prêchait Winckelmann, s'efforcer de dégager du réel la Beauté universelle, idéale, mais le caractère le plus spécifique, le trait le plus particulier. Les classiques croyaient qu'il n'y a d'art que du général, ces préromantiques recherchent l'exception.

Ce qu'ils vont désormais remarquer dans chaque pays, ce sont les traits qui les rendent différents des autres. La couleur locale, voilà le mot d'ordre. Les peintres s'aperçoivent que le paysage français, familier à leurs yeux, est riche de pittoresque. Oudry, Desportes, Moreau l'avaient peint bonnement; Michel dresse un moulin sur le calcaire limoneux de Montmartre, courbe un arbre sous le souffle du vent et cela suffit à notre émotion, c'est le Ruysdaël de la banlieue. C'est déjà le poète des Rayons et des Ombres. Les peintres s'éprennent des Alpes, ils découvrent l'Italie de leur temps. Dès le milieu du siècle, tous les pèlerins en terre classique ne s'intéressaient pas seulement aux ruines du Colysée, ils dessinaient Ciocciare et Contadine; Greuze représentait la *Paresseuse Italienne*, Barbault les danseuses de Saltarelle, le chevalier Volaire les feux d'artifice du Vésuve. C'était déjà l'Italie des romantiques, celle de M[me] Haude-

bourg-Lescot, de Granet, de Léopold Robert, celle de Musset et de Lamartine. Une Italie où le romantisme se teinte de classicisme, où Bidault et Aligny rendent la splendeur du soleil sur les collines de Subiaco ou les reflets du jour sur les eaux du Nemi.

Cette Italie est encore bien proche de nous, les peintres voulurent des couleurs plus fortes, des décors plus rares. L'Orient les attire.

Depuis les temps lointains où Charlemagne partait pour Jérusalem, où le petit Jehan de Saintré pourfendait les sultans de « Babillone et de Mabeloch », la France s'était toujours laissé conter des récits orientaux et s'était amusée au spectacle des Mamamouchis. Le XVIe siècle avait découvert les Indes, le XVIIe la Chine et désormais il n'était plus entrée de ballet sans un pacha de Turquie, un aga de la Perse, un brahmine du Gange, un mandarin de Pékin. Des ambassades ottomanes viennent en France sous Louis XIV; des ambassades persanes en 1714 et 1721. Les voyageurs s'embarquent et rapportent dans leurs ballots des soieries, des porcelaines, des laques, des toiles imprimées ou la traduction de fables persanes et des *Mille et une Nuits*. Quel gros livre contiendrait la bibliographie de tous les romans, de tous les contes orientaux du XVIIIe siècle.

Le plus souvent, ces Turcs ou ces Chinois ne sont que des Français qui, pour un bal paré, comme les gravent Cochin ou Martinet, ont coiffé un turban, un chapeau à clochettes. Les Philosophes trouvent commode de prêter à ces habitants d'un fantaisiste Coromandel ou d'un invraisemblable Kamtchatka des discours sur le ridicule de nos mœurs, les méfaits de l'absolutisme ou l'identité des religions. Les Chinois de Watteau ou de Boucher, les Turcs de Vanloo, de Jeaurat, de Fragonard, d'Eisen ou de Gravelot n'étaient pas beaucoup plus véridiques.



Cl. Archives Photo. Paris.

GROS. — La Bataille de Nazareth (*Musée de Nantes*).

C'étaient des Chinois de paravent ou des Turcs d'Opéra Comique. C'était Arlequin Fils du Ciel ou Mme Favart en sultane. Qu'importe, ces magots délassaient les artistes de ces divinités olympiques, non moins irréelles, de ces héros gréco-romains, non moins artificiels, qui, introduits par des peintres d'histoire, faisaient seuls ouvrir à deux battants, comme les Ducs et Pairs, les portes de l'Académie.

Peu à peu on ne se contenta plus de ces personnages de potiches. Les missionnaires publient sur eux de gros volumes ; d'Herbelot imprimait la *Bibliothèque orientale*. Quelques artistes purent portraiturer de véritables Orientaux : Saïd Effendi pose devant Aved, David Khan devant Mme Vigée Le Brun, Asker Khan devant Girodet. Les peintres allèrent voir cet Orient qu'ils rêvaient. Liotard dessine les jeunes levantines et séjourne à Constantinople d'où il revient barbu et enturbanné, Favray est un des peintres du Bosphore. Hilaire représente les eaux douces d'Asie, une foire à Constantinople, une caravane. Cassas croque d'après nature les silhouettes qui peuplent ses ruines grecques. Caraffe, un des compagnons de Choiseul-Gouffier, expose des *Mameloucks s'exerçant à la course*, des *Danses Albanaises*, des *Bédouins à Gisa*. Leprince et Norblin de Gourdaine rapportent de ce proche Orient qu'étaient la Pologne et la Russie des tableaux et des eaux-fortes. Le Père Attiret et Chambers décrivent les jardins et les pagodes de la Chine qu'on imite dans nos parcs. De 1760 à 1780, la connaissance de l'Est devient plus précise.

Si la campagne d'Égypte ne révèle pas, comme on l'a trop longtemps prétendu, l'art égyptien, du moins bannit-elle à jamais les Turcs de fantaisie. Dutertre nous montre un *Mamelouck apportant une pipe à son Maître*, un *Cheik*, un *Prêtre de Tora*. Les auteurs de la descrip-

tion de l'Égypte ne s'intéressent pas seulement aux ruines, mais aux gens de métier, à la flore, à la faune.

Cet Orient excitait l'imagination de Gros ; il écrivait alors à sa mère : « Pourquoi suis-je réduit à compter les succès des autres, sans pouvoir éveiller au moins la curiosité sur mes compositions! Les autres auraient peint l'ancien Alexandre, moi le nouveau. Ces Mameloucks, ces costumes orientaux, ces chevaux arabes! » Gros, en 1801, prit part au concours ouvert pour la représentation de la *Bataille de Nazareth*. L'esquisse du Musée de Nantes nous fait comprendre toute la différence qui existe entre cette œuvre et les orientales du XVIIIe siècle. La peinture moderne est déjà née. Les *Pestiférés de Jaffa* au Salon de 1804, la *Bataille d'Aboukir* en 1806 en apportèrent la preuve. Les peintres classiques eux-mêmes s'efforcent d'atteindre la couleur locale le jour où comme Girodet pour représenter la *Révolte du Caire*, ils multiplient les croquis de gandourahs, de robes, de turbans, ou comme *Guérin*, ils peignent le *Général Bonaparte qui fait grâce aux révoltés du Caire* (Salon 1808). Quinze ou vingt ans plus tard, Delacroix nous montrera les *Massacres de Scio* et le *Sardanapale*, puis s'embarquera pour le Maroc, tandis que Descamps et Marilhat partiront pour l'Asie Mineure. L'exotisme du XVIIIe siècle a lentement préparé l'orientalisme des romantiques.

La couleur locale, on ne la cherche pas seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Le goût du Moyen Age n'est pas chose nouvelle. Quoi qu'on en ait dit, les architectes classiques n'ont pas méprisé les édifices gothiques; ils critiquaient la décoration, ils admiraient la construction et s'en inspiraient souvent. Beaucoup d'édifices gothiques furent même construits en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le plus célèbre est la cathédrale d'Orléans. Les érudits, Dom Bouquet, Montfaucon, La

Curne de Saint-Palaye, remettent en honneur dans la première moitié du XVIIIe siècle les chroniques, les monuments, les institutions de notre vieille France. Tressan rendit populaire les romans de chevalerie : Voltaire, du Bellay, Sedaine riment *Tancrède*, le *Siège de Calais*, *Richard Cœur de Lion*. Les costumes et les décors sont encore bien fantaisistes, mais peu à peu le moyen age, comme l'Orient, est mieux connu et les fabriques gothiques qui, dans les parcs, voisinent avec les kiosques chinois, les maisons gothiques qui apparaissent à Paris à la fin du XVIIIe siècle, les salons gothiques qui sont à la mode au début du XIXe, tout cela accoutume les yeux aux formes médiévales. Les destructions systématiques des œuvres du moyen age sont dues bien plutôt aux chanoines classiques des soixante-quinze premières années du XVIIIe siècle qu'à la Révolution : n'est-ce pas à cette époque qu'apparaît le désir de conserver les œuvres de notre passé et que Lenoir fonde le Musée des Monuments Français où s'éveille la vocation de Michelet, le plus grand de nos historiens romantiques? Le style troubadour est né déjà en 1780. Les chevaliers en leurs armures de fer, les gentes demoiselles, les pages, les varlets, les hennins et les souliers à la poulaine, les souterrains, les oubliettes, les tours crénelées, tout ce moyen age en carton pâte était sexagénaire, lorsque en 1835, dans la préface de Mlle de Maupin, Théophile Gautier s'amusait à le railler.

Ce goût pour notre passé avait incité nos peintres à traiter des sujets nationaux. En 1765, alors que renaissait l'antiquité, Lépicié représentait *Guillaume le Conquérant débarquant en Angleterre* (Caen, Abbaye aux Hommes). En 1775, d'Angiviller imposait aux artistes des sujets capables de développer le patriotisme et la vertu : Brenet, Barthélemy, Le Barbier montraient Duguesclin,

Bayard, saint Louis, les Bourgeois de Calais. Combien de fois Henri IV ne paraît-il pas dans les tableaux contemporains? Les romantiques n'ont pas innové lorsque entre 1815 et 1830 ils ont emprunté à notre histoire les sujets de leurs tableaux, lorsque Louis-Philippe fit aménager à Versailles les Salons des Croisades.

La France ne s'intéressait pas seulement à notre passé. Dès 1780, Seroux d'Agincourt commence sa grande histoire de l'art en Italie depuis la chute de l'Empire Romain; il étudie les primitifs et les commissaires français en Italie choisissent des œuvres de Cimabué et de Giotto. Ingres imite le Quattrocento et s'entend traiter par les critiques de florentin du xve siècle.

L'exemple d'Ossian montre la curiosité de nos compatriotes. En 1801, Percier et Fontaine chargent Gérard et Girodet de décorer la Malmaison : tous deux choisissent un épisode d'Ossian, ce poème cher à Bonaparte, qui le tenait pour authentique. Girodet peint *les Ombres des Guerriers Français, conduits par la Victoire dans le Palais d'Odin, sont reçus par l'Homère du Septentrion et par les fantômes belliqueux de Fingal et de ses descendants*. Le Louvre possède l'esquisse de ce tableau disparu. Girodet peignit encore *Ossian recueillant le dernier soupir de Malvina, qu'Oscar son époux rappelle au séjour des héros* (Musée de Varzy). Gros avant 1801 esquisse *Malvina pleurant sur la harpe d'Ossian la mort d'Ossian étendu sans vie à ses pieds*. Ingres, pour la chambre à coucher de Napoléon à Montecavallo, peint le *Songe d'Ossian* (Musée de Montpellier, dessin au Louvre). Au Salon de 1806, on voit un Ossian de Forbin, une Malvina de Mlle Harvey, etc., etc.

Sentiment, gesticulation, caractère, exotisme, tout cela n'était donc pas inconnu avant 1827; mais au XVIIIe siècle le sentimentalisme était surtout littéraire, la



Cl. Archives Photo., Paris.

GIRODET. — Les Ombres des Guerriers Français conduits par la Victoire dans le Palais d'Odin, sont reçus par l'Homère du Septentrion et par les fantômes belliqueux de Fingal et de ses descendants *(Musée du Louvre).*

gesticulation théâtrale, l'expression psychologique, l'exotisme décoratif, le moyen âge conventionnel! Ce préromantisme apparaissait chez les illustrateurs bien plutôt que chez les peintres. Ses divers éléments demeuraient dissociés.

Pourquoi à la fin du XVIII[e] siècle le romantisme n'a-t-il pas évolué naturellement en France, comme il le fit en Angleterre? Sans doute le préromantisme que nous venons d'analyser, n'a pas disparu; sans doute il est lentement tombé dans le domaine public. César Birotteau écoutera sonner l'heure à une pendule où rêvera un troubadour déjà en demi-solde; Eugénie Grandet songera à son cousin, lorsqu'elle regardera le papier peint où le jeune et beau Dunois part pour la Syrie; Margot ira pleurer à la Tour de Nesles ou au *Courrier de Lyon* et s'évanouira dans les estampes de Boilly comme les dames à sentiment se pâmaient jadis à Gabrielle de Vergy; M[me] de Nucingen frémira à la lecture d'Anne Radcliff devant les fantômes de *Robert le Diable.* Ce romantisme là, qui séduira le commis de *la Reine des Roses*, le calicot de la *Maison du Chat qui pelote*, ou la grisette en coiffure à coque continue bien le romantisme du XVIII[e] siècle. Mais le grand romantisme est autre chose que cela. Il est différent, parce que des hommes tels que Delacroix et Hugo l'ont dépassé de toute la hauteur de leur génie, mais aussi parce qu'en France deux événements considérables se sont produits, l'un d'ordre artistique, la réaction classique; l'autre d'ordre politique, la Révolution et l'Empire.

Le XVIII[e] siècle, sensible et philosophe, avait cru trouver la nature non seulement chez les sauvages, les Chinois et les Turcs, mais encore chez les anciens moins gâtés que nous par la civilisation. Les fouilles italiennes,

la constitution des musées, les voyages en grande Grèce avaient remis à la mode les œuvres gréco-romaines. Winckelmann avait publié ses théories. Le classicisme se présenta en peinture comme une réaction contre l'art du XVIIIe siècle, coloriste, décoratif, anecdotique, spirituel; il prêcha le culte de la forme, du dessin, de la raison, de l'antiquité, de l'ordre. Le classicisme empêcha le préromantisme de trouver aussitôt la forme qui lui convenait. L'esprit romantique, en effet, n'est pas absent des œuvres classiques. Pour être antiques les mélodrames de David n'en sont pas moins des mélodrames. Ses colonnes doriques sans base, ses sièges curules, ses casques, ses boucliers soigneusement copiés sur les bas-reliefs prétendent à l'exactitude, à la couleur locale. L'*Oreste furieux* d'Hennequin est poursuivi par des Erynnies qui grimacent comme les fantômes de Blake. Le *Sapho* de Girodet s'élance dans les flots avec un désespoir tout romantique. La *Didon* de Guérin se croit fort orientale. Lethière précipite dans le forum des foules hurlantes. L'*Endymion* de Girodet est baigné par un clair de lune qui n'est pas seulement la caresse de la divinité, mais la triste lumière qui faisait apparaître aux regards d'Young éploré le cadavre de sa fille et qui désignera le criminel à la justice et à la vengeance prud'honiennes.

Si les peintres classiques sont animés d'un esprit romantique, par contre les peintres romantiques ne sont pas étrangers au classicisme. Nourri aux bonnes lettres dès son enfance, Delacroix aime l'antiquité; il copie les bas-reliefs : il lit Virgile; il voit la Grèce et Rome vivantes, colorées, mais il ne les méprise pas. Le classicisme avait rendu à la peinture le souci du style qui devenait de plus en plus indifférent au XVIIIe siècle. Les romantiques n'ont pas répudié cet héritage. Si leurs ordonnances n'ont pas la rigidité d'une doctrine, s'ils recher-

chent le caractère local et l'expression sans leur sacrifier l'ensemble, si leur beauté n'est plus la beauté linéaire des plâtres académiques, mais une beauté pleine de suc et riche de sang, c'est pourtant chez les classiques qu'ils ont appris à composer, à dessiner. C'est de l'atelier de David ou de Guérin qu'ils sont sortis.

La grande différence qui existe entre eux, c'est la différence de la technique. Les peintres classiques avaient trop souvent renoncé au beau métier de jadis. Ces spartiates se refusèrent aux voluptés de la couleur, au charme sensuel des empâtements. Ils excommunièrent tous les maîtres qui faisaient la joie des Watteau, des Boucher, des Fragonard ; ils dressèrent Poussin contre Rubens, le Dominiquin contre Véronèse, les Carrache contre Pietro da Cortona, Batoni contre Tiepolo. Leur peinture est savante, certes, mais elle est lissée, minutieuse, appliquée. Pouvait-elle convenir aux emportements de l'âme ? Il faudra que les romantiques reprennent la tradition du XVIIIe siècle, qu'ils libèrent la technique comme Hugo libère le verbe, Berlioz l'harmonie. Delacroix continuera Fragonard et Watteau, lancera comme eux, des touches hardies, appliquera des tons purs, fera jouer aux couleurs la plus éclatante des symphonies. Les peintres anglais, a-t-on dit, ont appris aux français la technique romantique. Sans doute Delacroix admirera Constable, Bonington, Fielding, mais les Anglais ne feront que rapporter aux Français la manière de leurs pères, la belle manière que ceux-ci avaient empruntée aux Flamands et aux Vénitiens.

Par un singulier paradoxe, ce furent la Révolution et l'Empire qui forcèrent nos peintres à renouer la tradition. Les événements tragiques ou glorieux de cette époque réveillèrent les esprits et dispersèrent les fantômes antiques qui les obsédaient. Les membres de la

Convention se croyaient tous des Brutus, des Caton, les généraux des Annibal, des Scipion. Ils eurent des consuls, des sénateurs, des tribuns, un Empereur. L'antiquité, ils la vécurent; mais qu'était l'histoire des républiques grecques ou romaines auprès de l'épopée de ce temps? les expéditions des légionnaires auprès des randonnées de la Grande Armée? Les émigrés allaient à l'aventure à travers l'Europe et l'Amérique. Soldats et officiers parcouraient des pays ignorés, l'Égypte, la Syrie, l'Allemagne, la Bohême, la Pologne, l'Espagne, la Russie, ils considéraient les Pyramides et le Hradschin, le Kremlin et l'Escurial. Les nationalités ressuscitaient et chacune avec sa liberté, prétendait recouvrer ses titres de noblesse; elle vantait ses mœurs, ses costumes, son art. Bientôt Cosaques, Prussiens, Saxons, Anglais, Autrichiens venaient camper aux Champs-Élysées, se presser aux galeries du Palais-Royal. Comment les peintres seraient-ils demeurés insensibles à de tels spectacles? David oublie Paris et Hélène, pour apitoyer les bons citoyens sur les cadavres de Marat ou de Lepelletier de Saint-Fargeau, les Sabines pour célébrer le *Sacre*, il néglige les Carrache pour demander conseil à Rubens. Gros nous montre Jaffa, ses minarets et ses pachas, Eylau et ses champs de neige où verdissent les cadavres russes. C'est en vain que la Paix signée, David retourne à son Olympe et que, sous un Roi podagre, admirateur d'Horace, le baron Gros expie ses erreurs juvéniles. Ils ont ouvert les yeux sur les réalités. Leurs disciples, les romantiques vont continuer leur œuvre, non pas celle que leur avaient dictée les théories, mais celle que leur avait inspirée la vie. Géricault a vu dans les écuries de Versailles les robustes chevaux aux muscles tendus, sur les champs de foire normands, ces taureaux qui s'apprêtent à foncer, à la Salpêtrière cette vieille folle dont on ne sait quel



Cl. J. E. Bulloz, Paris.

INGRES. — Le songe d'Ossian. Dessin *(Musée du Louvre)*.

rêve cruel a fixé le regard. Pour brosser de tels tableaux, se pouvait-il contenter de la manière classique, alors que les classiques eux-mêmes s'étaient retrouvés peintres? Aux romantiques il faudra une pâte savoureuse, des tons éclatants et profonds, vermillon et vert Véronèse; ils aimeront le bitume, qui a dévoré leurs œuvres, mais qui semble un or bruni, scintillant sous des crêpes; ils seront coloristes, même lorsque sur la pierre lithographique ils écraseront le crayon gras.

Faut-il nous étonner maintenant si les romantiques furent si divers? La qualité des tempéraments peut expliquer le fait; la multiplicité des éléments qui composent le romantisme, et dont la Révolution et l'Empire, tels des catalyseurs, permirent la combinaison, n'en doit pas moins être invoquée.

Il y a des éléments allemands et anglais, Delacroix les utilisera; Walter Scott, Byron, Gœthe fourniront des sujets, Constable, Bonington serviront d'excitateurs. Il y a des éléments italiens : Ingres d'après Dante, peindra Paolo et Francesca. L'Orient peut être l'Orient sanglant des guerres helléniques, l'Orient éclatant du Maroc; c'est celui-là que verra Delacroix; il peut être l'Orient rêvé des miniatures persanes, l'Orient des odalisques et du bain turc, c'est celui-là qu'Ingres va recréer. Delacroix, pour traduire les images qui peuplent son cerveau aura besoin d'une technique large, colorée, généreuse. Ingres, prix de Rome, formé dans le milieu où Carstens avait vécu, où se développaient les Nazaréens, restera plus classique, plus dessinateur.

Quelques artistes essaieront de concilier ces formes du romantisme. Delaroche, dans les *Enfants d'Edouard*, prétendra évoquer le moyen âge anglais, illustrer Shakespeare, unir une couleur sans outrance à un dessin

régulier, mais ce romantisme était bon pour les notables commerçants qui se déguisaient en capitaines de la garde nationale et qui avaient crié tour à tour « Vive La Fayette et Vive le Roi ». C'était un romantisme juste milieu, Chassériau, un véritable artiste, celui-là, tentera avec plus de bonheur d'unir les deux romantismes picturaux, comme Gautier les romantismes littéraires; mais déjà tout ce que le romantisme avait gardé du préromantisme, tout l'artificiel, tout l'épate-bourgeois, tout cela était démodé, tout cela périssait. Les germes éclos au grand soleil de la Révolution et de l'Empire, montaient vigoureux. Apparu chez David, chez Géricault, chez les paysagistes, le réalisme s'affirmait. Comme les temps avaient changé, ce n'est plus le *Sacre*, mais la *Liberté guidant le peuple* que peignait Delacroix et bientôt, ce seront les *Casseurs de pierre* ou les bonshommes de l'enterrement à Ornans, qui seront chargés d'exprimer les théories naturalistes et sociales de Courbet et, ce qui vaut mieux, de manifester son génie de grand ouvrier.

Le romantisme a trouvé les formes de poésie, d'harmonie, de peinture qui convenaient aux éléments littéraires, musicaux, plastiques, hérités du XVIIIe siècle. Il a su concilier la matière et la forme. Il a donné naissance au réalisme, à l'impressionnisme, au symbolisme. Le romantisme de Hugo, de Lamartine, de Vigny, de Berlioz, d'Ingres, de Delacroix peut avoir d'abord, en son flot torrentiel, entraîné bien des débris arrachés au préromantisme; il a coulé sous des clairs de lune au pied de montagnes où veillait Ossian, de bourgs où ferraillaient des chevaliers, de cimetières où se levaient des fantômes, mais, lorsqu'il eut déposé ses alluvions, ce fut un large fleuve aux rives diverses et qui féconda tout notre XIXe siècle. Et c'est pourquoi nous le célébrons.

LE ROMANTISME ET LE MOYEN AGE[1]

« On écrira l'histoire d'une curieuse maladie de notre temps, la manie du gothique », déclarait Michelet dans la fameuse préface qu'il plaça en tête de son livre sur *l'Histoire de France au XVIe siècle*, préface datée du 15 janvier 1855, réquisitoire violent contre cet art du moyen âge dont il avait été, dans sa jeunesse, un des champions les plus enthousiastes et où il expose, à côté de théories discutables, où l'égare sa passion contre les architectes d'une part et le clergé de l'autre, le côté ridicule de cette manie du gothique qui fleurit aux environs de 1825-1830.

Je voudrais montrer ici comment, à côté de ce goût factice et passager pour un certain gothique, « le gothique troubadour », s'est formée, peu à peu, dans les plus belles années du romantisme et sous l'influence des idées romantiques, la véritable compréhension de cet art du moyen âge, que nous sommes aujourd'hui si fiers de connaître.

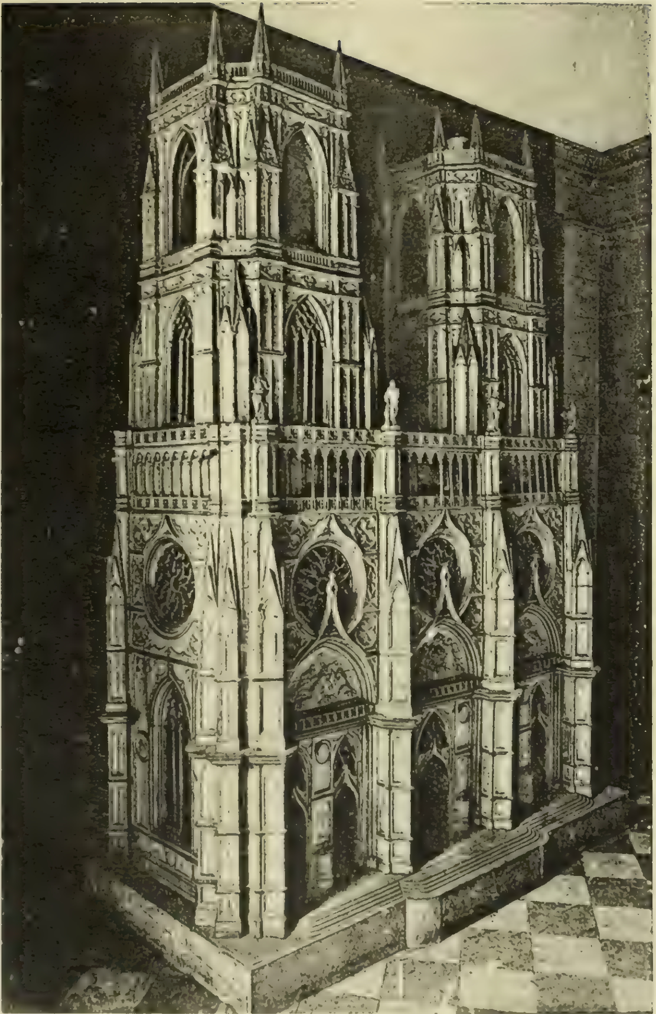
Il n'est guère besoin de rappeler la haine des classiques contre l'art du moyen âge, les déclamations de Molière, de Fénelon, de Rousseau, de Voltaire ou du président de Brosses contre ces édifices gothiques où « tout semble

1. Par M. Marcel Aubert.

braver les lois de la raison » et qui « ne tiennent debout que par des moyens de fortune ».

Et cependant, les maîtres-maçons, les architectes même, n'avaient pas complètement oublié l'art ni surtout la technique du moyen âge. En plein XVII[e] siècle, on continuait encore à construire des églises gothiques à Saint-Gervais ou Saint-Etienne-du-Mont, en les habillant parfois d'un décor rajeuni comme à Saint-Eustache. Dans le Nord les chapelles des collèges des Jésuites sont encore gothiques et les belles flèches des églises gothiques de la Picardie ont été élevées au XVII[e] siècle. A Caen, le prieur Dom Baillehache fera, à Saint-Étienne, des travaux de restauration si soignés qu'il nous est difficile aujourd'hui de les reconnaître des parties primitives. En Gironde, Brutails a établi que bien des voûtes, des églises entières même, que l'on aurait pu croire du moyen âge, ne datent que du XVII[e] siècle. Nous pourrions en citer d'autres exemples dans l'ouest, dans le centre et dans l'est de la France, à Angers, à Coutances et à Saintes, comme à Valence ou à Châlons-sur-Marne. Tout le monde sait qu'en Bretagne, le style gothique est resté vivace à travers toutes les vicissitudes.

Le cas le plus typique est la cathédrale d'Orléans. Le chanoine Chenesseau, qui en a écrit la monographie, a montré, pièces en mains, comment, après sa destruction par les Huguenots en mars 1568, la cathédrale Sainte-Croix fut réédifiée dans « l'ordre gothique », suivant l'expression d'alors, sur le commandement exprès d'Henri IV et de ses successeurs, par des architectes comme le Jésuite Martellange, Jacques Lemercier, Mansart, Robert de Cotte et Gabriel, Trouard et Legrand. La façade ne fut terminée que dans les premières années de la Révolution. Ces architectes classiques n'ont pas compris le sens logique ni la technique des constructions de leurs



Cl. Chenesseau.

Le portail et les tours de Sainte-Croix d'Orléans. Projet de Jacques Gabriel.



Vue du donjon du parc de Betz.
(Alexandre de Laborde, *Description des nouveaux jardins de France*).

ancêtres, ils n'ont vu dans la décoration du moyen âge qu'un jeu de lignes compliquées tracées au gré de la fantaisie, et ils ont couvert les murs d'arabesques folles, ils les ont hérissés de clochetons, d'aiguilles et de pinacles, de balustrades et de gargouilles, multipliés sans raison. Dès le début du XIXe siècle, tout ce décor accroché par des chaînages de fer menaçait ruine, et la restauration refit à neuf, de 1816 à 1822, bien des motifs. Depuis, de nombreux travaux ont été faits pour sauvegarder l'édifice ; aujourd'hui encore des désordres graves se produisent, des fenêtres mal appareillées s'ouvrent, des gargouilles et des pinacles tombent sur la voie publique, et l'on doit prévoir une nouvelle restauration générale fort coûteuse. C'est ce décor factice que beaucoup de romantiques considéreront comme le chef-d'œuvre de l'art du moyen âge, c'est ce placage fantaisiste exécuté en gothique par des architectes classiques, qui sera la source où les romantiques viendront puiser leur inspiration.

Au XVIIIe siècle, on vit poindre parmi les architectes classiques, un mouvement en faveur de l'art gothique. Nativelle, Boffrand, Patte, Soufflot admiraient l'élégance et la hardiesse des cathédrales d'Amiens et de Beauvais, de la collégiale de Mantes et de Notre-Dame de Dijon. L'Académie royale d'architecture elle-même hésita un moment; à la demande de Soufflot, elle fit même faire des relevés de quelques églises gothiques, et l'on put croire que l'on allait enfin aborder l'étude logique et raisonnée de cet art si décrié.

Au XVIIIe siècle encore, des collectionneurs, des « antiquaires », comme Peiresc et Gaignières, réunissent des monnaies, des objets, des documents du moyen âge, font dessiner des monuments et constituent des Cabinets où viendront puiser les historiens. On étudie l'histoire du

moyen âge, Lacurne de Sainte-Palaye écrit des livres sur les poésies et les antiquités françaises, et une *Histoire des Troubadours*. Les Bénédictins de Saint-Maur se mettent à l'étude de la paléographie et de la diplomatique, copient, classent, critiquent les chartes du moyen âge et préparent les matériaux qu'utiliseront les historiens du XIXe siècle. Montfaucon, en 1725, annonce sa publication des *Monuments de la Monarchie française*, et demande à ses correspondants, en termes très mesurés, et en s'excusant de s'occuper « de siècles si barbares, dont le goût et le génie si grossiers sont un spectacle assez divertissant », de lui envoyer des renseignements sur les édifices, objets, souvenirs du moyen âge. Le tome I parut en 1729, le tome V qui s'arrête aux monuments construits au temps de Henri IV, en 1733. D'autres érudits étudient l'histoire d'un diocèse comme l'abbé Lebeuf pour Paris, d'une abbaye comme Saint-Denis ou Saint-Germain-des-Prés, d'un chapitre comme celui de la Sainte-Chapelle, d'une cathédrale comme Notre-Dame de Paris, dont l'avocat Charpentier commence la monographie en 1767. Mais les savants travaux de Mabillon et de ses disciples n'avaient pas encore porté tous leurs fruits et les légendes les plus invraisemblables étaient trop souvent admises : Notre-Dame-des-Dons à Avignon était considérée comme romaine, Saint-Benoit-sur-Loire comme celtique; l'église de Saint-Denis remontait à Dagobert, la plupart des abbatiales et des cathédrales à Charlemagne ; toutes les statues des portails représentaient des rois et des reines de France — Montfaucon les nommait un à un — et ce fut leur arrêt de mort : la Révolution les renversera parce qu'elles étaient censées représenter les rois de France. Il faudra attendre plus d'un demi-siècle pour revenir à une étude critique du moyen âge qui donnera à l'archéologie une base scientifique.

*

A la fin du XVIII[e] siècle, les fouilles de Pompéi et d'Herculanum, puis le triomphe de l'histoire romaine avec la Révolution, donnent à l'art classique un regain d'actualité. On étudie, on copie l'art grec et l'art romain. Le moyen âge semble à nouveau oublié. Le vrai moyen âge l'est en effet et l'on ne connaît plus qu'un moyen âge imaginaire, moyen âge de drame et de cauchemars, moyen âge de ruines et de « fabriques », d'où sortira le moyen âge « chevaleresque » ou « troubadour » des romantiques.

Les Anglais avaient conservé le goût du gothique. Ils ornaient leurs parcs, leurs châteaux, de fragments arrachés à quelque cloître, quelque église ou quelque château ancien. A leur imitation, des Français eurent aussi dans leur jardin un donjon, une chapelle, un tombeau, un reposoir gothique, soit fabriqué de toutes pièces, soit tiré des ruines d'un édifice ancien. M. René Lanson en a donné maints exemples dans son livre sur le *Goût du Moyen Age en France au XVIII[e] siècle.* La Révolution allait satisfaire les amateurs de ruines : châteaux et abbayes, plus directement visés, vidés de leurs habitants, privés de leurs toitures, abandonnés, s'écrouleront bientôt par toute la France en ruines lamentables. Certains propriétaires aideront même le temps, et l'on en verra comme l'ancien commissaire de la Marine, Radix de Sainte-Foix, détruire à grands frais les voûtes du chœur et des bas-côtés de la belle église abbatiale d'Ourscamp, pour « faire du pittoresque », à la mode anglaise, et abattre la nef pour dégager la ruine ainsi créée.

C'est encore le goût des ruines et du pittoresque qui dominera dans l'agencement du musée qui, à côté des grands facteurs moraux, politiques, patriotiques et religieux qui sont la cause profonde du romantisme, nous apparaît comme la cause déterminante du mouvement de

renaissance du moyen âge à l'époque romantique, je veux dire le Musée des Monuments français.

Courajod a admirablement mis en lumière dans son beau volume sur Alexandre Lenoir l'influence de ce musée sur le développement de l'art et des études historiques pendant la première moitié du XIXe siècle. Le couvent des Petits-Augustins, sur l'emplacement duquel s'élève l'école des Beaux-Arts, avait été désigné parmi les neuf dépôts destinés à abriter les objets provenant des biens nationaux. On y entassa d'abord des tableaux (5 octobre 1790), puis des sculptures, des objets d'art enlevés des églises et maisons royales supprimées (29 mars 1791). Le 3 juin, le peintre Doyen fait nommer comme gardien du dépôt son élève Alexandre Lenoir. Celui-ci ne se contenta pas de recueillir les fragments qu'on voulait bien lui apporter; avec un zèle inlassable, une activité et un courage auxquels nous devons rendre hommage, il sauva, parfois au péril de sa vie, bien des chefs-d'œuvre du moyen âge et de la Renaissance qu'il arracha à la fonte ou qu'il retira des mains des marbriers qui s'apprêtaient à les briser. Il réunit ainsi dans son dépôt plus de 1 200 monuments. Il ne se contenta pas de sauver les œuvres d'art, il voulut les faire connaître, et il les exposa au public, pour les fêtes nationales du 10 août au 30 septembre 1793, puis d'une manière permanente, à partir du 3 octobre 1794. Nommé conservateur, Lenoir rêve de faire de son musée un musée national, et le 8 août 1796, il obtient du ministre Benezech l'autorisation de disposer les objets abrités dans son dépôt par ordre chronologique : ce fut le « Musée des Monuments français ». Lenoir utilisa au mieux les bâtiments des Petits Augustins, et y aménagea des salles consacrées au XIIIe, au XIVe, au XVe, au XVIe et au XVIIe siècle. Le cloître et le clos étaient également utilisés. Ce dernier devenait



Cl. Archives Photo, Paris.

Salle du XIIIe siècle du Musée des Monuments français. Aquarelle de Lenoir.
(Musée du Louvre).

le Jardin Elysée où reposaient au milieu des arbres les cendres des grands hommes.

Certes, il y avait fort à redire dans les classements de Lenoir; bien des objets étaient mal datés, munis d'attributions de la plus haute fantaisie, — qui d'ailleurs ont subsisté parfois malgré les efforts de la critique, — complétés, achevés, par les sculpteurs Beauvalet et Deseine qui travaillaient sous ses ordres sans aucun souci du respect dû aux œuvres du passé. Certes, Lenoir, pour compléter ses collections, fit parfois enlever des objets ou même des parties de monuments qui n'étaient pas directement menacés, et l'on peut regretter le dépècement de tels châteaux, comme Gaillon dont les débris auraient pu être conservés sur place. Lenoir voulait attirer l'attention, frapper les esprits, et il ne négligeait rien, ni les qualifications ou appellations illustres, ni les décors pittoresques ou dramatiques : il lui fallait un saint Louis et une Marguerite de Provence; faute de mieux on prit le Charles V et la Jeanne de Bourbon des Célestins, aujourd'hui au Louvre, et c'est ainsi que saint Louis sera pendant la plus grande partie du XIXe siècle figuré avec le masque de Charles V. Il lui fallait un tombeau d'Héloïse et Abélard, on le fabriqua de toutes pièces avec l'arcature du bas-côté de l'abbatiale de Saint-Denis, des mascarons de la chapelle de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés, des fragments du tombeau de Louis de France, fils de saint Louis mort en 1260, où l'on voit le cortège funèbre sculpté tel que le rapporte la Chronique de Nangis, et deux statues décapitées du XIVe siècle, auxquelles on ajouta deux têtes sculptées à la demande, soi-disant d'après les crânes authentiques. Il lui fallait un monument de Diane de Poitiers : on fit venir, non sans de grandes difficultés, la Diane d'Anet, que l'on attribua sans aucune raison à Jean Goujon, et on

l'entoura de groupes de Germain Pilon et d'émaux de Raphaël. Des catalogues publiés par le conservateur lui-même, — il y en eut douze éditions de 1793 à 1816, — des albums d'une précision scrupuleuse, comme celui de Biet, des aquarelles et des lithographies comme celles de Vauzelle et la belle série de Lenoir lui-même, donnée au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre par ses arrière-petits-enfants, des peintures même, comme celle de Cochereau, retrouvée en Angleterre par M. Marquet de Vasselot qui la donna au Musée Carnavalet, nous ont conservé l'aspect du Musée des Monuments français[1].

Nous pouvons sourire aujourd'hui de ce que l'on a appelé d'un mot un peu gros, les « impostures » de Lenoir. Il a peut-être abusé de ces « fabriques » qui étaient à la mode à la fin de l'ancien régime, il a forgé des attributions qu'il pensait indispensables au renom de son musée, mais il a sauvé un nombre considérable de chefs-d'œuvre, et il a réussi à attirer l'attention sur son musée, sur les objets qui y étaient exposés, sur le moyen âge. Il nous a raconté, non sans fierté, comment la foule se pressait dans les salles, comment les peintres et les dessinateurs y dressaient leur chevalet. L'influence du Musée des Monuments français fut considérable. Combien de jeunes gens, combien d'artistes, combien d'historiens, comme Michelet y prirent le goût du moyen âge. On connaît l'anecdote, dont Michelet nous a lui-même pieusement gardé le souvenir. Il avait alors dix ou douze ans, habitait avec sa mère à l'angle de la rue des Saints-Pères et de la rue de Verneuil, et il venait souvent jouer dans le Jardin Elysée. C'est là qu'il sentit naître sa vocation d'historien : « Ma plus forte impression, c'est le

1. M. Georges Huard a retrouvé dans le bûcher de l'école des Beaux-Arts la salle même dite du XIIIe siècle, dont il a pu ainsi reconstituer l'état ancien, dans un article récent de la *Revue de l'Art ancien et moderne*.

Musée des Monuments français. C'est là et nulle autre part que j'ai reçu d'abord la vive impression de l'histoire », écrivait-il dans le *Peuple*, et dans son *Histoire de la Révolution :* « Que d'âmes y avaient pris l'étincelle historique, l'intérêt des grands souvenirs, le vague désir de remonter les âges! Je me rappelle encore l'émotion toujours la même et toujours vive qui me faisait battre le cœur quand, tout petit, j'entrais dans ces voûtes sombres et contemplais ces visages pâles, quand j'allais et cherchais ardent, curieux, craintif, de salle en salle et d'âge en âge. »

La littérature, les romans historiques, et plus encore le théâtre contribuèrent également à répandre le goût du moyen âge, mais d'un moyen âge entaché de grossières erreurs, de légendes truculentes et tenaces, le goût aussi d'un art « moyenâgeux » empreint de fantaisie, tel que l'avaient imaginé les architectes de la façade de la cathédrale d'Orléans ou les décorateurs du Musée des Monuments français.

Le 14 avril 1802 paraissait en 5 volumes le *Génie du Christianisme.* Chateaubriand y montrait toutes les beautés de l'art du moyen âge dans des descriptions plus lyriques que précises, mais avec un enthousiasme qui transportait les foules. C'était la réhabilitation du moyen âge chrétien comme source de poésie et de pittoresque et la révélation aux historiens et aux artistes, comme à tout le public, du charme et de la diversité féconde de l'art du moyen âge. Les écrits de Gœthe et de Mme de Staël, les poésies de Victor Hugo, les poèmes épiques de Tardieu de Saint-Marcel (*Charles Martel ou la France délivrée*, 1800), de Masson, de Gudin (*La conquête de Naples par Charles VIII*, 1801), de Lemercier (la *Méro-véide*, 1818), de Dorion (la *Bataille d'Hastings*, 1806), de Lucien Bonaparte (*Charlemagne ou l'Eglise délivrée*,

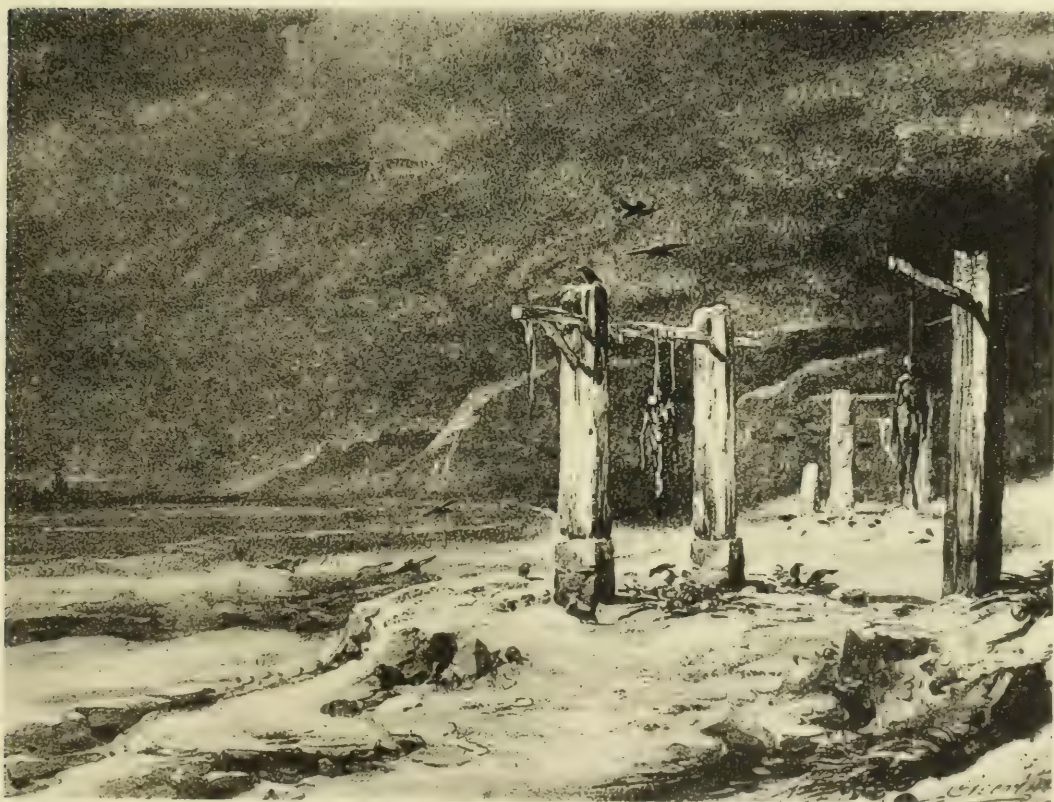
1815), de tant d'autres, évoquent ce moyen âge trop souvent imaginaire, riche d'émotions et de pittoresque, dramatique, mystérieux, mais plein de légendes et d'erreurs.

Les romans historiques, plus que tous autres, contribuent à populariser ce moyen âge et l'art « moyenâgeux » et le font pénétrer profondément dans les masses. Notons les *Martyrs* de Chateaubriand, le *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny (1826), la *Chronique de Charles IX* de Mérimée (1829); notons surtout les romans de Walter Scott qui, introduits en France dès 1816, y trouvent un succès considérable. Ivanhoe, Kenilworth, Quentin Durward furent lus et relus dans toute la société avec avidité et enthousiasme. Tout y est moyen âge : le sujet, les mœurs, le cadre, le costume; mais, malgré l'appareil gothique dont s'est entouré le romancier écossais, que d'imagination dans sa conception du moyen âge et que d'idées fausses répandent ses œuvres. Un exemple : dans un chapitre de *Quentin Durward*, daté de 1815, il décrit le château de Louis XI à Plessis-les-Tours comme une sombre forteresse, dont les murs étaient couverts de suie délayée dans la chaux, couronnée d'un donjon « semblable à un noble géant éthiopien », entourée d'une triple enceinte hérissée de palissades barbelées; tout le monde répéta et répète encore que le Plessis de Louis XI était une « sombre forteresse », et bien des historiens l'affirmèrent, alors que, en réalité, le château, qui subsiste encore en partie, est un des plus riants et des plus aimables de cette belle période du xve siècle en Touraine qui précède et annonce la Renaissance : il eût suffi de regarder.

Au lendemain de la révolution de 1830 paraît *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, l'œuvre la plus considérable de toutes celles que les romantiques élevèrent à la gloire de l'art du moyen âge. Notre-Dame y est exal-



Décor du 3e acte de Robert le Diable de Meyerbeer.
D'après un dessin de Cicéri.



Décor du 3e acte de Gustave III d'Auber. Gouache de Cicéri.

tée : sa description détaillée, circonstanciée, pleine de notes pittoresques, éveille la curiosité, excite l'imagination. L'auteur réussit à faire passer dans l'âme du lecteur quelque chose de son enthousiasme pour le vieux monument, qui devient plus populaire qu'il n'avait jamais été. Sans doute, bien des théories sont aujourd'hui inacceptables, bien des hypothèses controuvées, mais l'œuvre a eu une portée considérable; elle a contribué plus qu'aucune autre peut-être à faire connaître et aimer l'art du moyen âge, et elle a dans une large part provoqué le mouvement d'idées qui aboutira en 1843 à la restauration de la cathédrale.

Le théâtre, comme le roman historique, touche profondément les foules, plus encore par le décor et le costume que par le récit même, et l'on ne saurait trop marquer son importance dans la diffusion du « gothique troubadour » à l'époque romantique. Le XVIIIe siècle avait déjà compris tout ce que les légendes de la chevalerie pouvaient fournir aux auteurs dramatiques : Voltaire, de Belloy, Baculard d'Arnaud, Collardeau, Sedaine avaient écrit des drames et des opéras médiévaux : *Armide*, *Richard Cœur de Lion* (1784) avec son décor où côtoient un cloître, des courtines et un donjon, évoquent sous l'inspiration de Lacurne de Sainte-Palaye, un moyen âge qui n'est guère plus fantaisiste que celui des pièces du XIXe siècle, les *Templiers* de Raynouard (1805), la *Brunehaut* d'Aignan (1810), la *Démence de Charles VI* et la *Frédégonde et Brunehaut* de Lemercier (1814), *Cromwell* en 1827 et *Charles VII chez ses grands vassaux* (1829). Il fallait dans toutes ces pièces un cadre de monuments gothiques, châteaux forts, abbayes, cloîtres, cathédrales, avec un mobilier et des costumes gothiques, et les directeurs de théâtre demandent des décors et des costumes aux peintres qui se sont mis à l'étude du moyen âge,

Ciceri et ses collaborateurs, Desplechin, Philastre, Cambon, puis Achille Deveria, Louis Boulanger, Delacroix.

La mode « moyenâgeuse » triomphe au théâtre et à l'Opéra; elle triomphe même dans les cérémonies officielles. Percier et Fontaine unissent le moyen âge religieux à l'art classique des Césars dans le décor de la façade de Notre-Dame pour les fêtes du Couronnement le 2 décembre 1804. C'est encore en ce gothique abâtardi que sera décorée la cathédrale de Paris pour le baptême du duc de Bordeaux en 1821, celle de Reims pour le sacre de Charles X le 29 mai 1825.

De 1825 à 1835, le « gothique troubadour » règne en maître, on en met partout sans aucune retenue, c'est le mot d'ordre du bon ton et des bonnes manières. Les bals se donnent en costumes XIVe, XVe ou XVIe siècles; on danse en « robe Frédégonde ». Un bal est une reconstitution historique; les dames se piquent de précisions : pour le bal costumé de Madame, on demanda conseil au Garde des Estampes, le bon Thévenin, qui ne put empêcher certaines de ses belles clientes d'emporter ses in-folio chez le costumier. M. Maigron, dans ses livres si spirituels sur le romantisme, a cité bien des exemples de fantaisies et d'anachronismes dans ces reconstitutions historiques! Les costumes de théâtre furent copiés en ville, et les femmes s'habillèrent en châtelaines : jupes traînantes, à crevés, étoffes bariolées, armoriées, manches bouffantes, coiffures à plumes, toques à créneaux, dont les gravures de Tony Johannot, les lithographies de Gavarni et d'Achille Deveria nous ont conservé le pittoresque souvenir.

Les bijoux complètent la toilette; Froment-Meurice a demandé à Pradier, à Geoffroy-Dechaume, à Feuchères, à Cavelier, à David d'Angers, des modèles de vierges, de

saints, de scènes de chevalerie, qu'il cisèle sur les médaillons des bagues, des aumônières, des agrafes ou des broches. « Je ne peux plus dans un salon, s'écrie un grincheux en 1835, baiser la main d'une femme, sans embrasser à pleine bouche un chevalier, un page ou quelque grand lévrier efflanqué et poussif; et quand je relève la nuque, il y a souvent une affreuse tête de gargouille qui, en haut du corsage où on l'a agrafé, a l'air de se moquer de moi avec sa vilaine grimace de singe. »

Les hommes portent un costume à taille, les purs, les jeune-France, le gilet bombé en forme de pourpoint. Les cheveux sont longs, comme au moyen âge; les coiffures à la mode sont « à la Saint Louis », « à la Clodion le Chevelu ». Scandale! on conserve la barbe, toute la barbe. Théophile Gautier écrit, un peu avant 1830, un plaidoyer « pour la barbe », telle qu'on la voit sur les statues du XII° et du XIII° siècle, telle que la portait Charlemagne. On l'eût bien étonné en lui disant que le vrai Charlemagne devait être imberbe.

Ce n'est pas seulement le costume « moyenâgeux » que l'on emprunte à la scène, c'est aussi le décor. On se doit d'habiter un manoir gothique. Jérôme Paturot se fait construire une manière de forteresse en gothique flamboyant « avec sur la façade, quelques meurtrières d'où l'on puisse diriger une sarbacane contre les truands, les mauvais garçons et les tireurs de laine » et « une tourelle suspendue, à pans coupés en saillie, comme la coquille d'un colimaçon ». Un ancien chef de cabinet aux Beaux-Arts, A. de Beauchesne, romantique ardent, fait élever près de Madrid au Bois de Boulogne un manoir gothique, autour duquel on fit grand bruit. La façade était percée de fenêtres et de portes flamboyantes, surmontée d'échauguettes à poivrières, et sur la lucarne se dressait un chevalier en armure. A l'intérieur, le

réfectoire, la salle de réception, l'escalier, copie en petit de celui de Blois, la salle haute dans le donjon, le cabinet de travail, étaient décorés de vitraux et d'un mobilier tout gothique, coffres, bahuts, lits, fauteuils et canapés classiques habillés à la gothique, lampadaires, crédences abritant des aiguières, des hanaps et des drageoirs, hautes cheminées portant des pendules gothiques, vastes bibliothèques où triomphent les reliures « cathédrale ». Ces pièces gothiques encombrées d'un mobilier gothique se retrouvaient chez la princesse Marie d'Orléans comme chez Victor Hugo ou Roger de Beauvoir, chez Jehan du Seigneur comme chez les grands antiquaires, Sauvageot, Eugène Piot, du Sommerard. Des dessins nous ont conservé l'aspect hétéroclite de ces intérieurs, véritables bric-à-brac, où l'on ne pourrait même soupçonner l'importance de telle ou telle pièce qui fait aujourd'hui l'orgueil de nos collections nationales. Les moindres connaisseurs ne sont pas les moins prétentieux : combien de gens possèdent les meubles de saint Louis, l'épée de Jeanne d'Arc et le poignard que portait Charles IX le jour de la Saint-Barthélemy.

Tout est au gothique, le langage lui-même. On connaît cette scène rapportée par Maurice Albert dans son livre sur la *Littérature française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration*. C'était dans le salon de Charles Nodier à l'Arsenal; un jour qu'ayant épuisé les qualificatifs de « superbe, admirable, prodigieux », pour des médiocrités, on n'en trouvait plus pour louer Hugo, qui venait de dire une ode : « Dans un religieux silence, un des invités se levait pour lui prendre la main. La foule écoutait. Un seul mot se faisait entendre, à la grande surprise de ceux qui n'étaient pas initiés, et ce mot, retentissant dans tous les coins du salon, c'était : « Cathédrale! » Puis l'orateur retournait à sa

place. Un autre se levait et s'écriait : « Ogive!! » Alors on applaudissait et répétait indéfiniment ces mots. »

Ce triomphe bruyant du gothique est ridicule, et les classiques, disciples de Quatremère de Quincy et de Raoul Rochette, avaient beau jeu pour s'en gausser. Mais le gothique « troubadour », mode factice et passagère, répondant aux aspirations d'une génération avide de renouer avec le plus lointain passé de la France, ainsi que l'indique avec beaucoup de finesse M. Schommer dans un excellent livre qui paraîtra sous peu sur *L'art Décoratif au temps des Romantiques*, tombera rapidement, en partie d'ailleurs sous les coups des historiens du vrai moyen âge qui se sont formés pendant cette même période romantique sous l'influence des mêmes idées romantiques, mais critiquées par la raison et la logique, contrôlées par l'étude des textes et des monuments originaux.

Les savants travaux des Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur avaient préparé la voie. La Révolution entassa manuscrits et archives dans les dépôts; il fallut les inventorier, les classer, les mettre à la disposition des travailleurs. Des bénédictins, des savants formés à leur école s'étaient employés à sauver tout ce qui pouvait l'être, et avaient commencé les classements; il fallait poursuivre. On sentit la nécessité de créer une école où l'on formerait des érudits capables de réunir les matériaux de l'histoire, et qui serviraient d'auxiliaires à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. L'Empereur comprenait l'importance de cette création; mais ses projets, trop vastes, ne purent aboutir. C'est par ordonnance royale du 22 février 1821 que fut créée l'École des Chartes. Dans le *Livre du centenaire*, M. Prou a retracé l'histoire de notre École; il a montré

son activité dans tous les domaines de l'histoire; il a rappelé les services qu'elle a rendus à la science, il a évoqué ses gloires. L'ordonnance de 1821 instituait deux professeurs chargés de l'étude des manuscrits et des archives. Après quelques difficultés, une nouvelle ordonnance du 11 novembre 1829 réorganise l'École. Enfin le 31 décembre 1846, le comte de Salvandy lui donne son règlement définitif. Outre la paléographie, la philologie et la diplomatique qui permettent aux futurs archivistes et bibliothécaires de lire et de comprendre les textes du moyen âge, l'École enseignera au cours des trois années d'études, le droit, les sources, les institutions, l'archéologie, la sigillographie et la numismatique, qui les préparent à l'étude critique et raisonnée de l'histoire.

Le rôle de l'histoire n'est pas uniquement d'évoquer quelques grands faits du passé ou de répéter indéfiniment des traditions souvent légendaires, elle doit être, suivant l'expression de Michelet, « la résurrection intégrale du passé ». Il faut aller aux sources, fouiller les dépôts d'archives, interroger les monuments. Augustin Thierry nous a raconté ses courses dans les Bibliothèques, à la « chasse » des documents. Michelet voyait revivre autour de lui le passé dans les vieux papiers des Archives du Royaume : « Je ne tardai pas à m'apercevoir dans le silence apparent des galeries qu'il y avait un mouvement, un murmure qui n'était pas de la mort. Ces papiers, ces parchemins laissés là depuis longtemps, ne demandaient pas mieux que de revenir au jour. Tous vivaient et parlaient, ils entouraient l'auteur d'une armée de cent langues que faisait taire rudement la grande voix de la République et de l'Empire. — Doucement, Messieurs les Morts, procédons par ordre, s'il vous plaît. » Qui de vous, Messieurs, n'a ressenti cette émotion profonde, cette joie intime,

en feuilletant les manuscrits et les chartes, de sentir revivre pleinement dans sa fidélité évocatrice, la vie du passé ?

Dès 1808, Michaud commence à publier l'*Histoire des Croisades*. De 1817 à 1820, dans ses articles, dans ses *Lettres sur l'Histoire de France*, Augustin Thierry remet en honneur les récits des vieilles chroniques. Guizot, professeur à la Sorbonne, historien et homme politique, avec qui triompheront bientôt l'histoire et le moyen âge, fonde en 1823, la *Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France* qui, à côté des autres collections de Petitot et Monmerqué (1819-1829), de Michaud et Poujoulat (1836), de Buchon (1824-1829), mettra à la disposition des historiens et du public plusieurs centaines de volumes, de mémoires historiques, de chroniques, de chartes, de textes du moyen âge.

La Révolution de 1830 appelle les historiens au pouvoir. Thiers, Villemain, Cousin, Duchâtel sont ministres, Guizot, maître du royaume. Des chaires d'histoire sont créées au Collège de France et dans les facultés nouvelles : l'action des grandes écoles est encouragée et développée. Guizot, dans son rapport au roi du 31 décembre 1833, organise la collection des *Documents inédits de l'Histoire de France* qui constitue une des principales sources de l'histoire du moyen âge. En 1835 est fondée la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, consacrée spécialement à ces études. La *Revue des Deux Mondes* fondée en 1831 ouvre ses colonnes aux médiévistes, et, en 1833, Augustin Thierry y publie ses premiers Récits Mérovingiens.

L'art du moyen âge n'avait pas été négligé, et à côté de l'étude des textes, avait commencé l'étude des monuments.

L'exemple avait été donné par Lenoir qui avait publié, en huit grands volumes, les monuments de son Musée. Lors

de la dispersion du « Musée des Monuments français », en 1816, un certain nombre de sculptures passèrent au Louvre où le comte de Forbin, directeur du Musée, les exposa en 1824, dans les cinq salles de la Galerie d'Angoulême affectée à la sculpture du moyen âge et de la Renaissance française. Les collections Durand et Revoil, acquises par l'État, formeront le fond de la galerie des Objets d'art du moyen âge et de la Renaissance au Musée du Louvre. Quelques années plus tard, en 1831, la ville achetait le Palais des Thermes pour y installer un Musée Gallo-Romain, et le 24 juillet 1843, sur le rapport de François Arago, la Chambre des Députés votait la loi décidant d'acquérir l'Hôtel de Cluny et la collection d'objets d'art du moyen âge et de la Renaissance qu'y avait formée Alexandre du Sommerard, collectionneur et historien d'art.

Il était plus difficile de faire connaître les églises, les châteaux et les abbayes. Peu à peu cependant apparaissent les recueils de gravures et de lithographies, dont la réunion formera un *corpus* permettant l'étude des monuments du moyen âge. Le plus ancien, celui de Millin, paraît de 1807 à 1811. Seroux d'Agincourt, élève de Caylus, préparait, depuis 1778, une publication des monuments français qui parut en 1823. Beaucoup plus importants sont les recueils de Laborde et du baron Taylor. Alexandre de Laborde, attaché à l'ambassade de Lucien Bonaparte en Espagne, avait publié une série de vues des cathédrales de Burgos, Léon et Valladolid dans son *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (1806). Rentré en France il donna de nos cathédrales un recueil analogue qui parut de 1816 à 1836.

Profitant des ressources que fournissait à ce genre de travaux l'emploi de la lithographie, révélée à l'Exposition de Caen en 1818 comme un admirable moyen de repro-



Cl. H. Laurens.

Clermont-Ferrand. Nef de Notre-Dame du Port.
D'après une lithographie de Courtin.
(Extrait de Taylor : *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*).

duction des monuments anciens, le baron Taylor reprit, sur des bases plus larges, l'œuvre d'Alexandre de Laborde, et commença en 1820 la publication des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* qui, continuée par Nodier et de Cailleux, ne devait être terminée qu'en 1864 et former une collection de magnifiques planches classées par provinces : Auvergne, Bourgogne, Bretagne, Champagne, Dauphiné, Franche-Comté, Languedoc, Normandie, Picardie, en tout 19 volumes in-folio de lithographies dessinées par Villeneuve et Fragonard, puis Sabatier, Harding, Dauzats, Viollet-le-Duc, Vernet, Visconti, Isabey et Bonington. Les encadrements du texte, dans les volumes sur la Picardie, dessinés par Célestin Nanteuil, Fragonard, Blanchard et Viollet-le-Duc, sont encore tout imprégnés du style « troubadour » le plus échevelé ; mais les planches elles-mêmes, tout en accusant parfois une recherche de pittoresque romantique, sont d'une précision remarquable, qui permet de reconstituer l'état ancien de bien des monuments aujourd'hui disparus, ou défigurés par des restaurations indiscrètes. D'autres recueils de lithographie d'Arnout, de Chapuy (*Les Cathédrales françaises*, 1823), paraîtront à côté de ceux de Taylor et fourniront aux travailleurs une documentation abondante et généralement exacte.

L'état des monuments encore debout sur le sol de la France et aussi des ruines accumulées par les révolutionnaires et par la bande noire qui s'y était accrochée préoccupait les pouvoirs publics. Le 18 mai 1810 le comte de Montalivet, ministre de l'Intérieur, prescrit aux préfets d'établir une liste des châteaux et abbayes détruits par la Révolution. La circulaire était rédigée par Alexandre de Laborde que nous trouvons à la tête de toutes les organisations destinées à sauver et à faire connaître les monuments du passé. Entré en 1813 à l'Académie des

Inscriptions, il reprend en 1818 l'enquête de 1810. De 1818 à 1830, le ministre de l'Intérieur communique à l'Académie 485 mémoires, circulaires, inventaires, monographies. On répond un peu de toute la France, et les circulaires ministérielles, les récompenses attribuées par l'Académie provoquent une noble émulation dans toutes les provinces. Des sociétés savantes se créent dont le premier soin sera d'étudier et de faire connaître les monuments anciens.

A côté de l'Institut s'était fondé en 1804, l'Académie celtique qui, réorganisée en 1813, prit en mai 1814 le titre de Société Nationale des Antiquaires de France ; sa première séance eut lieu le 18 octobre au Musée des Monuments français ; le fait vaut d'être noté ; il nous montre la connexion étroite de l'un et de l'autre. C'est la plus ancienne de nos sociétés archéologiques, et je n'ai pas besoin de rappeler l'importance des mémoires et des communications qu'elle a publiés.

La Normandie fut de toutes les provinces la première à s'organiser. La proximité de l'Angleterre en est la cause. Le goût du gothique ne s'était pas perdu en Angleterre, et l'étude des monuments du moyen âge s'y poursuivait activement depuis le milieu du XVIIIe siècle. Passant sur le continent, les archéologues anglais s'attachèrent à faire connaître les monuments de la Normandie, ancêtres des leurs. Un groupe de Normands se constitua, sous la direction de Gerville, de Le Prévost et de Caumont pour reprendre les travaux qu'ils avaient commencés. En 1823, à vingt et un ans, Arcisse de Caumont, le véritable père de la science archéologique française fonde, avec ses amis, la « Société des Antiquaires de Normandie », et y lit un *Essai sur l'architecture du moyen âge*, publié l'année suivante au tome Ier des *Mémoires* de cette Société. C'est le premier ouvrage d'ensemble sur l'archéo-

logie du moyen âge. Caumont y montre comment, du XIIe au XVIe siècle, se succèdent par des transitions insensibles, les divers styles de l'architecture romane et gothique. Il professe à Caen un cours d'antiquités monumentales, qu'il publie en six volumes de 1830 à 1841 ; et ce sont les tomes IV et V sur l'architecture religieuse, civile et militaire, qui constituent le premier manuel d'archéologie médiévale, réimprimé plusieurs fois, depuis 1830 jusqu'en 1873 sous le titre d'*Abécédaire*. Dans le même temps où il publiait son cours, Caumont donnait encore sa *Statistique Monumentale du Calvados*. Mais son activité inlassable n'est pas satisfaite : il veut étendre à toute la France l'enquête qu'il a menée en Normandie, et il fonde en 1833, les *Congrès scientifiques de France*, et en 1834, la *Société Française d'Archéologie pour la conservation des Monuments Historiques* qui, dans ses volumes annuels des *Congrès*, et son organe, le *Bulletin Monumental*, n'a cessé sous la direction de Caumont et de ses successeurs, Palustre, Marsy, Eugène Lefèvre-Pontalis, d'étudier, de faire connaître et de défendre contre tous les dangers qui les menacent, les chefs-d'œuvre de notre vieille France.

A l'exemple de la Société des Antiquaires de Normandie, et souvent sous la pression d'Arcisse de Caumont et des dirigeants de la Société Française d'Archéologie, des Sociétés archéologiques s'organisent en province, à Toulouse en 1831, à Poitiers en 1834, à Amiens et Autun en 1836, à Tours en 1840, à Reims en 1841, etc...

Pour réunir, coordonner, diriger leurs efforts, Guizot compléta le 10 janvier 1835, le Comité des Documents Inédits qu'il avait fondé l'année précédente, par un second Comité chargé plus particulièrement des questions archéologiques, et de l'inventaire général des monuments d'art et d'architecture. Les membres étaient Hugo, Vitet,

Le Prévost, Mérimée, Lenoir, Didron. C'est ce Comité, remanié par le ministre de Salvandy, sous le titre de « Comité historique des Arts et Monuments » (18 décembre 1837), qui formera la quatrième section du « Comité des Travaux historiques ». Il ne manqua pas à sa tâche, et son bulletin, dont la table analytique a été récemment dressée par M. G. de Bar, est une des sources les plus précieuses pour l'étude des monuments de la France. En même temps étaient imprimées sous la direction du Comité, de grandes monographies, qui ne parurent qu'après bien des difficultés : la *Statistique Monumentale de Paris* de Lenoir, la *Monographie de Notre-Dame de Noyon* de Vitet, celle de la *Cathédrale de Chartres* confiée à Lassus et à Didron dès 1832, dont de Salvandy s'était réservé d'écrire le texte, et qui ne paraîtra que fort incomplète en 1881. Il faudrait encore signaler les travaux d'Emeric David, de Rio, un des premiers pionniers de l'art chrétien, qui initia Montalembert dans la connaissance de cet art, de Didron, de Lassus, des PP. Cahier et Martin, du Sommerard, les revues, les *Annales Archéologiques*, la *Revue Archéologique*, la *Revue de l'Art chrétien*, l'*Artiste*, qui, de 1830 à 1850, feront connaître notre art du moyen âge. Toutes ces publications, monographies historiques ou descriptives, essais de classement, inventaires et albums régionaux, travaux de synthèse entrepris par Arcisse de Caumont, vont permettre au grand érudit qu'était Jules Quicherat, d'établir sur des bases d'une logique inflexible, d'un enchaînement rigoureux, d'une sûreté de doctrine absolue appuyée sur l'analyse et la comparaison des monuments et sur la critique sévère des textes qui s'y rapportent, la science de l'archéologie du moyen âge, dans sa chaire de l'École des Chartes, qu'il inaugura le 5 mai 1847 et que devaient illustrer après lui Robert de

Lasteyrie et Eugène Lefèvre-Pontalis. Il y définit la méthode, les règles, les grandes divisions de l'archéologie du moyen âge qu'avait esquissées de Caumont. On était enfin sorti de la « période fabuleuse de l'archéologie » suivant l'expression de Courajod, et l'on possédait une doctrine sûre, qui a pu être améliorée depuis, mais dont les bases n'ont plus varié.

Il ne suffisait pas de connaître les monuments du moyen âge, il fallait les sauver, et ce n'est pas un des moindres mérites des romantiques que la lutte entreprise contre les ravages qui s'exerçaient alors de deux manières, par les destructions organisées et par les restaurations inintelligentes. Des voix courageuses s'élevèrent contre les destructions systématiques de la « hideuse bande noire », société financière qui, depuis 1797, achetait, pour en revendre les matériaux aux paysans, les biens nationaux, châteaux, monastères, et chapelles. Au premier rang, Victor Hugo qui, dans ses *Odes et Ballades*, qu'il écrivit en 1823, jette l'anathème aux détrousseurs de tombes et aux ravageurs d'églises et de châteaux. En 1825, il lance sa *Guerre aux démolisseurs*, qu'il reprendra dans une série d'articles de la *Revue des Deux Mondes*, et dans sa *Notre-Dame de Paris*. Le cri d'alarme est de plus en plus pressant : « Le vandalisme florit et prospère ! Le vandalisme se carre et se prélasse. Le vandalisme est fêté, applaudi, encouragé, admiré, caressé, protégé, consulté, subventionné, défrayé, naturalisé... Chaque jour quelque vieux souvenir de la France s'en va avec la pierre sur laquelle il était écrit. Il faut arrêter le marteau qui mutile la face du pays. Une loi suffirait. Qu'on la fasse... Il y a deux choses dans un édifice : son usage et sa beauté. Son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde. »

A l'appel de Victor Hugo, Montalembert s'enflamme, plein de jeunesse et d'ardeur, champion de toutes les belles et nobles causes. Pour lui, ce vandalisme qui règne en maître, est plus qu'une brutalité ou une sottise : c'est un sacrilège. Il prend la plume que vient de poser Victor Hugo, et entraînant après lui dans une véritable croisade en faveur de l'art chrétien tout ce qui est jeune, intelligent et patriote, il publie dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er mars 1833, son fameux réquisitoire : *Le Vandalisme en France*, *Lettre à Monsieur Victor Hugo*. Double vandalisme : vandalisme destructeur, État, conseils municipaux, propriétaires, curés, et loin derrière eux l'émeute et les pilleurs d'épaves ; vandalisme restaurateur, le clergé et les architectes qui le conseillent : Saint-Denis est abandonné aux mains de Debret, qui taille, coupe, tranche, rogne, ajoute ; Notre-Dame de Paris est badigeonnée, menacée par la fantaisie du restaurateur ; à la façade de la cathédrale de Reims, on abat tout ce qui dépasse, têtes, crochets, gargouilles ; Fontevrault est une prison, le Palais des Papes une caserne, le cloître de Cadouin une étable à pourceaux. Honte à ceux qui gaspillent et détruisent les trésors d'art de la France ; honte à ceux qui les avilissent par leurs badigeonnages et leurs grattages.

Son appel eut un écho dans toute la presse : Sainte-Beuve, Ampère, Vigny, Michelet, des jeunes gens, des prêtres, des évêques, des historiens, des hommes politiques répondirent avec enthousiasme et pendant trente ans, Montalembert continua la lutte « avec le courage du chevalier, le labeur du bénédictin », suivant la belle expression de M. Paul Léon, dans son livre sur les *Monuments historiques*, soutenu par des collaborateurs de plus en plus nombreux. Comme Victor Hugo, il demandait une loi. Son dernier discours contre le vandalisme,

prononcé le 27 juin 1847, à la chambre des pairs, sera un triomphe : le gouvernement est enfin armé : il peut arrêter les destructions, réprimer les abus.

Guizot avait agi : dès le 21 octobre 1830, il avait fait nommer par le roi Ludovic Vitet, inspecteur général des Monuments historiques. Une allocation avait été votée par les Chambres pour la restauration des édifices les plus menacés, sous le contrôle des Bâtiments Civils. En 1833, Mérimée avait succédé à Vitet. Au cours de ses premières tournées d'inspection, il comprit l'impossibilité où il était de faire face seul à une telle tâche et de subvenir d'une manière efficace à toutes les demandes qui lui étaient adressées. A sa prière, fut constituée, auprès du ministre, le 26 novembre 1837, la Commission des Monuments Historiques, chargée du classement et de la surveillance du patrimoine de la France, et de l'attribution des fonds destinés à son entretien. Ainsi soutenu, Mérimée put mener à bien la tâche qu'il avait entreprise : il visitait tous les chantiers, multipliait les rapports, chefs-d'œuvre de précision et d'élégance, il était partout, veillait à tout, et sous sa férule sévère se formèrent ces architectes du service des Monuments Historiques, Lassus, Boeswilwald, Ruprich-Robert, Danjoy, Millet, Arveuf, et à leur tête Viollet-le-Duc, dont les restaurations sont autant de titres de gloire. Le service des Monuments Historiques était définitivement constitué.

Nous sommes parvenus aux limites que nous nous étions proposées. Dans une revue trop rapide, et où bien des points ont dû être laissés dans l'ombre, nous avons recherché les origines du mouvement romantique qui porta tant d'esprits du premier tiers du XIXe siècle vers le moyen âge; nous en avons aperçu les manifestations exagérées et parfois ridicules, mais, à côté de cette

mode, passagère d'ailleurs, du « goût gothique », nous avons vu comment, sous l'influence de ce même mouvement romantique, contrôlé par une sage critique, on avait appris à connaître, à comprendre et à aimer le véritable moyen âge.

LA SCULPTURE ROMANTIQUE[1]

Théophile Gautier, réunissant vers la fin de sa vie ses souvenirs sur l'histoire du romantisme, prétendait que « de tous les arts, celui qui se prête le moins à l'expression de l'idée romantique, c'est assurément la sculpture ». Dans quelle mesure ce romantique désabusé, mais encore enthousiaste, qui s'exprimait ainsi vers 1870, avait-il raison? C'est ce que nous allons nous demander tout à l'heure[2].

Pour rester dans le domaine des faits, nous sommes obligés de constater que le classicisme de la Renaissance et du xviie siècle, émancipé un temps sous la Régence, mais renforcé par la réaction du milieu du xviiie siècle, avait abouti au règne de Canova, contemporain de celui du peintre David et plus absolu encore. Au début du xixe siècle, la discipline gréco-romaine s'imposait à tous nos sculpteurs et nul ne songeait à lui échapper, de Houdon et de Clodion vieillissants à

1. Par M. Paul Vitry.

2. La part du romantisme dans la sculpture avait été déjà très nettement établie par André Michel dans ses excellents articles de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1889 à propos de l'exposition centennale. Nous avons essayé de la marquer également à deux reprises dans le *Musée d'Art* (Larousse, éd.) et dans l'*Histoire générale de l'Art* (A. Colin, éd.). Tout récemment un élève de l'Ecole du Louvre, M. Luc Benoist, entreprenait, sur nos conseils, une thèse sur ce sujet. Son livre doit voir bientôt le jour. Nous nous plaisons à reconnaître qu'un certain nombre de détails utilisés par nous ci-dessous nous ont été fournis par ses recherches.

Chaudet et à Cartellier. Les signes précurseurs du préromantisme n'apparaissent pour ainsi dire nulle part en sculpture. La mythologie et l'histoire gréco-romaine forment le fonds de tout l'art classique, le portrait lui-même tend à se mettre de plus en plus à la mode antique. A peine noterions-nous quelques sujets étranges comme la statue de la *Sensibilité* de Chaudet ou la *Jeune femme* de Lemot *s'abandonnant à une douce rêverie*, comme le *Paul et Virginie dans le berceau* de Chaudet, ou le couple de *Canadiens pleurant sur le tombeau de leur enfant* de Marin. Encore ces œuvres nous échappent-elles aujourd'hui, tant leur succès fut précaire, ou, si nous les retrouvons, elles sont d'un style si froid, si compassé, si académique qu'elles ne témoignent en vérité d'aucun effort de renouvellement, d'aucun accent moderne dans leur réalisation plastique.

Seule peut-être la série des statues des hommes illustres commandée par le comte d'Angivillers dès les premières années du règne de Louis XVI, dans un esprit philosophique et politique qui a été bien souvent défini, offrit-elle à nos sculpteurs une occasion, qu'ils n'auraient sans doute pas recherchée d'eux-mêmes, de faire œuvre de restitution historique, pittoresque et vivante. Plusieurs y réussirent parfaitement. Le *Tourville* de Houdon est une figure d'une réalité historique suffisante, animée et dramatique; de même le *Condé* de Roland, que reprendra à peu près, en 1817, son élève David d'Angers. Mais la conception ultra-classique du nu héroïque apparaît déjà avec le *Poussin* de Julien par exemple. On sait quelle faveur officielle elle rencontra sous l'Empire et les discussions qui surgirent à propos des effigies de Napoléon : parmi les plus officielles, celle de Chaudet le représente en manteau romain, et celle de Canova entièrement dévêtu.

Toutefois ces réalisations outrancières de la pensée académique furent plus rares qu'on ne le dit généralement : à côté du ridicule *Général Leclerc* de Dupaty, réduit au costume d'Apollon, ou du *Hoche* de Millomme, casqué et demi-nu, toutes les effigies des grands dignitaires de l'Empire et plusieurs de l'Empereur lui-même furent exécutées à la moderne; ce sont d'honnêtes portraits documentaires et précis. Boizot avait sculpté pour le tombeau de Hoche des tableaux d'histoire à la Van der Meulen, l'architecte Percier ornait l'arc romain de la cour du Carrousel de figures vraies des soldats de l'Épopée et de reliefs de marbre reproduisant sans les transposer à l'antique, des épisodes des campagnes impériales. Peut-on voir là toutefois l'équivalent des visions à la fois épiques et réalistes de Gros? Non certes : le talent moyen d'un Corbet et d'un Dumont, voire d'un Chinard assure la continuation du réalisme sincère par lequel s'est toujours sauvé l'art français, sans remuer les imaginations, sans les séduire par des qualités brillantes et nouvelles, analogues à celles des *Pestiférés de Jaffa* ou de la *Bataille d'Eylau*.

Si la sculpture française ne connut pas son baron Gros, elle n'eut pas non plus son Géricault. Il est vrai que celui-ci au cours de sa brève et fulgurante carrière, s'était essayé à la sculpture et qu'il nous a laissé quelques morceaux d'une saveur exceptionnelle, un Satyre avec une Nymphe en particulier, qui offrent un accent singulièrement moderne et déjà rodinesque.

Sous la Restauration, le dogmatisme aigri de Quatremère de Quincy prolonge, sans rencontrer ni résistance ni révolte, le classicisme impérial et l'influence de Canova; le baron Bosio continue respectueusement les exemples de celui-ci avec ses nymphes correctes et ses éphèbes élégants. Au moment du salon de 1827, il termi-

nait le quadrige antique destiné à remplacer sur l'arc de triomphe du Carrousel les chevaux de Venise, et le jeune Pradier, après son *Niobide* (1822), sa *Psyché* (1824), son *Prométhée,* commençait une carrière exceptionnellement brillante qui, jusqu'à son achèvement en 1850, ne donnera aucun gage, ou presque, au mouvement romantique, aux aspirations modernes déchaînées tout autour. A peine certaines *Odalisques*, comme celle du Musée de Lyon, présentent-elles quelques légères indications d'exotisme, aussi factices du reste et superficielles que celles que l'on rencontre chez Ingres lui-même; à peine quelques statuettes tournent-elles à un réalisme anecdotique et sensuel, assez mesquin, qui justifie le mot cruel de Préault, un vrai romantique celui-là, dont la carrière difficile n'a rien de comparable au succès officiel et continu de Pradier : « Il part tous les matins pour Athènes et arrive tous les soirs rue Bréda. »

C'est aussi à cette date de 1827 dont nous célébrons l'anniversaire, date de la préface de *Cromwell* et du *Sardanapale* de Delacroix, que le plus grand sculpteur de l'époque, selon notre jugement moderne, François Rude, après douze ans d'exil volontaire en Belgique, rentre en France. Il a quarante-trois ans et il a renoncé pour des raisons particulières à aller à Rome; il n'en est pas moins classique jusqu'au bout des ongles : il a connu à Bruxelles l'enseignement de David exilé et aigri, et son œuvre à lui-même, ses bas-reliefs de l'*Éducation d'Achille* de Tervueren par exemple, témoigne d'une volonté de classicisme absolu. Il en est de même des premiers morceaux qu'il expose à Paris : sa *Vierge immaculée* de Saint-Gervais ou son *Mercure rattachant ses talonnières.* Rien de révolutionnaire en apparence ne s'y révèle. Mais la souplesse vivante du Mercure témoigne de l'étude naturaliste poussée passionnément et avec une

admirable conscience, qui rattache son auteur à la grande tradition française antérieure au néo-classicisme de la fin du XVIIIe, à l'art des Coysevox, des Bouchardon et des Pigalle.

Nous sentons là le germe fécond d'une renaissance; les formules glacées de l'art Empire sont prêtes à craquer, si un génie comme celui de Rude s'y applique et si, d'autre part, quelques influences extérieures viennent l'y aider, si les souffles qui passent et qui ont fait déjà irruption dans l'art, peinture, gravure, poésie, viennent animer enfin cette sculpture immobile, figée dans le culte exclusif de la Grèce et de Rome, culte que les jeunes romantiques répudient et dont ils secouent d toutes parts le joug pesant.

Pourtant l'autorité du dogme et des exemples est plus forte ici que partout ailleurs. Les conditions de la production aussi laissent moins de place à la fantaisie et aux innovations; un peintre, à la rigueur, peut travailler et se produire sans beaucoup de ressources, sans rencontrer le succès immédiat; le sculpteur ne peut vivre sans commandes, et l'on sait où allaient les commandes sous la Restauration, dans quel esprit elles étaient distribuées. Bosio, Lemot, Dupaty, Cortot, Ramey fils, Pradier, sont là pour en témoigner!

Des nuances étaient apparues toutefois dans l'École même; on avait découvert l'art purement grec, à côté du poncif romain; les deux *Giraud* s'étaient faits les apôtres de ces modèles nouveaux, les marbres du Parthénon, que Canova et Quatremère avaient connus, mais trop tard; et l'un d'eux, François-Grégoire Giraud, auteur d'un remarquable *Chien braque* de 1827, devait donner dans une maquette de tombeau qui est au Louvre l'œuvre à la fois la plus antique et la plus sensible de toute cette génération. Le *Niobide* de Pradier laissait déjà paraître

une inspiration autre que celle tirée de l'Antinoüs et de l'Apollon du Belvédère. C'est cet antique nouveau, jeune et fier, que les romantiques, Delacroix, et plus tard Barye, comprendront et adopteront.

Quant au moyen âge, les peintres, les décorateurs, quelques architectes l'ont déjà adopté comme modèle et comme source d'inspiration; mais les sculpteurs l'ignorent encore, ou, s'ils lui font quelques emprunts forcés par la mode, ils le travestissent singulièrement. Témoin, cet étrange Dunois que modèle vers 1820, un certain Brachard, sculpteur attitré de la Manufacture de Sèvres.

Ce Brachard n'était qu'un artisan assez obscur et mal renseigné sans doute; mais il y avait, autour des littérateurs et des historiens romantiques, des sculpteurs qui devaient, ne fût-ce que par amitié ou par reflet, être plus disposés à adopter les modes nouvelles, à participer à ce mouvement de résurrection d'une histoire autre que celle de l'Antiquité, à s'inspirer des littératures étrangères ou modernes, à pénétrer leur œuvre d'une passion, d'un lyrisme égal à celui qui débordait dans les vers de leurs amis.

L'un des plus âgés, des plus en vue, fut certainement *Pierre-Jean David*, né à Angers en 1788. Si l'on s'en fiait uniquement aux admirables vers que Hugo lui a consacrés, à ceux où Sainte-Beuve de son côté a exalté les « illustres monuments qui vont orner le monde, d'Argos à Panama », on serait certainement disposé à voir en David d'Angers le créateur génial aux aspirations sublimes, correspondant à la fougue ambitieuse des poètes de 1830. Dès 1828, Hugo lui adressait cette pièce fameuse des *Feuilles d'Automne*, où il souhaite pour lui-même la gloire d'être un de ces hommes que le ciseau de David immortalise :

« Que n'ai-je un de ces fronts sublimes?
David, mon corps fait pour souffrir,
Du moins sous tes mains magnanimes
Renaîtrait pour ne plus mourir!
Du haut du temple ou du théâtre,
Colosse de bronze ou d'albâtre,
Salué d'un peuple idolâtre,
Je surgirais sur la cité,
Comme un géant en sentinelle,
Couvrant la ville de mon aile,
Dans quelque attitude éternelle
De génie et de majesté!

Car c'est toi, lorsqu'un héros tombe,
Qui le relève souverain!
Toi qui le scelles sur sa tombe,
Qu'il foule avec des pieds d'airain!
Rival de Rome et de Ferrare,
Tu pétris pour le mortel rare
Ou le marbre froid de Carrare,
Ou le métal qui fume et bout.
Le grand homme au tombeau s'apaise
Quand ta main, à qui rien ne pèse,
Hors du bloc ou de la fournaise
Le jette vivant et debout!.........

« Va! que nos villes soient remplies
De tes colosses radieux!
Qu'à jamais tu te multiplies
Dans un peuple de demi-dieux!
Fais de nos cités des Corinthes!
Oh! ta pensée à des étreintes
Dont l'airain garde les empreintes,
Dont le granit s'enorgueillit!
Honneur au sol que ton pied foule!
Un métal dans tes veines coule;
Ta tête ardente est un grand moule
D'où l'idée en bronze jaillit! »

et plus tard, dans les *Rayons et les Ombres*, en 1839 David « le pétrisseur de bronze », le « mouleur de pensée » vient de sculpter le fronton du Panthéon et Hugo

l'évoque assis au seuil de son fronton, comme un juge :

« Oh! qu'en ces instants-là ta fonction est haute!
Au seuil de ton fronton tu reçois comme un hôte
Ces hommes plus qu'humains. Sur un bloc de Paros
Tu t'assieds face à face avec tous ces héros.
Et là, devant tes yeux qui jamais ne défaillent,
Ces ombres, qui seront bronze ou marbre, tressaillent.
L'avenir est à toi, ce but de tous leurs vœux,
Et tu peux le donner, ô maître, à qui tu veux!
Toi, répandant sur tous ton équité complète,
Prêtre autant que sculpteur, juge autant que poète,
Accueillant celui-ci, rejetant celui-là,
Louant Napoléon, gourmandant Attila,
Parfois grandissant l'un par le contact de l'autre,
Dérangeant le guerrier pour mieux placer l'apôtre,
Tu fais des dieux! — tu dis, abaissant ta hauteur,
Au pauvre vieux soldat, à l'humble vieux pasteur :
« Entrez! je vous connais. Vos couronnes sont prêtes. »
Et tu dis à des rois : « Je ne sais qui vous êtes. »

Et plus loin, voici la description de l'atelier du sculpteur :

Que sur ton atelier, maître, un rayon demeure!
Là, le silence, l'art, l'étude oubliant l'heure,
Dans l'ombre les essais que tu répudias,
D'un côté Jean Goujon, de l'autre Phidias,
Des pierres, de pensées à demi revêtues,
Un tumulte muet d'immobiles statues,
Les bustes méditant dans les coins assombris,
Je ne sais quelle paix qui tombe des lambris,
Tout est grand, tout est beau, tout charme et tout domine.
Toi qu'à l'intérieur l'art divin illumine,
Tu regardes passer grave et sans dire un mot,
Dans ton âme tranquille où le jour vient d'en haut,
Tous les nobles aspects de la figure humaine.

On sait enfin le double trait, qu'il voudrait vengeur, par lequel le poète termine la magnifique *Ode à l'Arc de Triomphe* des *Voix Intérieures*



Cl. Archives Photo. Paris.

Du Seigneur. — Roland furieux. Bronze (*Musée du Louvre*).

Je ne regrette rien devant ton mur sublime
Que Phidias absent et mon père oublié.

Phidias, c'est évidemment et tout simplement David d'Angers[1].

Phidias ou non, c'est surtout le statuaire d'histoire, le créateur d'effigies, contemporaines ou rétrospectives qu'Hugo a envisagé dans son ami, dans son portraitiste, car David n'avait eu garde de négliger de lui donner, à lui aussi, le front sublime et la majesté olympienne qui étaient de style.

Mais l'amitié et la reconnaissance sont quelquefois partiales. La réalité du talent de David d'Angers ne correspondait pas tout à fait à l'illusion de ses amis. Il était surtout beaucoup plus incertain, partagé et hésitant, même dans ce domaine de la statuaire historique et du portrait héroïque qui est le sien propre, qu'on ne pourrait le supposer.

Dès 1817, à peine revenu de Rome, où il avait passé six ans, il exposa au Salon un *Condé jetant son bâton dans les fossés de Rocroy* qui est une statue mouvementée, empanachée et dramatique. Cette statue colossale semblait présager tout un avenir; mais le tombeau du comte de Bourcke, en 1822, le ramène à la discipline canovienne, et en 1825, son *Général Foy* qui paraît à la tribune dans la nudité académique la plus absurde, en 1827, le triste *Racine* dévêtu de la Ferté-Milon sont des exemples évidents de sa soumission à la discipline traditionnelle. Lors même qu'il s'attaque à des sujets modernes, comme sa *Jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris*, exposée l'année des *Massacres de Scio*, une habitude scolaire invétérée et une certaine indigence

1. Voir Georges Delahache. *Sur trois vers de Victor Hugo,* Revue d'histoire littéraire de la France, avril-juin 1926.

de sens plastique ne lui permettent pas de sortir réellement de l'ornière classique. Malgré l'intérêt très réel de son fronton du Panthéon, où il fit trêve heureusement à ses théories sur le nu héroïque, de ce fronton qui aurait pu être le manifeste définitif de l'école moderne, malgré la valeur significative de ses nombreux portraits, bustes ou médaillons, où il cherche souvent davantage le caractère, l'idée, que la ressemblance exacte et l'allure vivante, il lui manque toujours quelque chose pour être l'artiste génial que rêvait l'amitié d'Hugo ou de Sainte-Beuve.

Théophile Gautier donne quelques lignes à David d'Angers dans le passage de l'*Histoire du Romantisme* qu'il consacra à la sculpture ; mais c'est surtout la physionomie d'un artiste plus jeune qui eut son heure de célébrité, qu'il nous y présente avec une verve amusante et un peu ironique : « Jehan du Seigneur, — laissons à son nom de Jean cet *h* moyen âge qui le rendait si heureux et lui faisait croire qu'il portait le tablier d'Erwin de Steinbach travaillant aux sculptures du munster de Strasbourg — était un jeune homme d'une vingtaine d'années environ, à peine majeur à coup sûr, l'air doux, modeste et timide d'une vierge ; il était de petite taille, mais robuste comme le sont généralement les sculpteurs, habitués à lutter contre la matière. Il avait des cheveux châtain foncé qu'il portait séparés par deux raies sur les tempes et relevés en pointe au-dessus du front comme la flamme qui couronne les génies, ou le toupet caractéristique de Louis-Philippe. Cette coiffure qui semblerait étrange aujourd'hui, dessinait un beau front blanc satiné de lumière, sous lequel brillaient deux prunelles d'un noir velouté, nageant dans le fluide bleu de l'enfance et d'une incomparable douceur. De légères moustaches, une fine royale donnaient de l'accent au masque, dont la mâchoire inférieure un peu

proéminente indiquait une volonté tenace ; mais ce qui désolait du Seigneur, c'était l'extrême fraîcheur de son teint véritablement « pétri de lis et de roses », suivant la vieille formule classique.

« Il était de mode alors dans l'école romantique d'être pâle, livide, verdâtre, un peu cadavéreux, s'il était possible. Cela donnait l'air fatal, byronien, giaour, dévoré par les passions et les remords. Les femmes sensibles vous trouvaient intéressant, et, s'apitoyant sur votre fin prochaine, abrégeaient pour vous l'attente du bonheur pour qu'au moins vous fussiez heureux en cette vie. Mais une santé vermeille éclairait cette douce et charmante physionomie qui essayait vainement de s'attrister.

« Pour se conformer au programme de son nom, Jehan du Seigneur portait, au lieu de gilet, un pourpoint de velours taillé en pointe emboîtant exactement la poitrine et se laçant par derrière. Ce n'était pas plus ridicule, après tout, que les gilets à cœur décolletés jusqu'au ventre et retenus par un seul bouton à la mode naguère. Une jaquette à larges revers de velours, une ample cravate en taffetas à nœud bouffant, complétaient ce costume profondément médité qui ne laissait voir aucune blanche tache de linge, suprême élégance romantique ! »

A vingt-trois ans, en 1831, Jehan du Seigneur envoyait au Salon son *Roland furieux* inspiré de l'Arioste. Ce fut un coup d'éclat que Gautier célébra en des vers lyriques, où nous trouvons le commentaire le plus exact qui soit de la figure.

Roland le paladin qui, l'écume à la bouche,
Sous un sourcil froncé, roule un œil fauve et louche,
Et sur les rocs aigus qu'il a déracinés,
Nud, enragé d'amour, du feu dans la narine,
Fait saillir les grands os de sa forte poitrine
Et tord ses membres enchaînés.

Certains critiques reprochèrent encore son allure académique à cette figure dont la nudité se légitimait cependant par le passage de l'Arioste, qui se conformait dans une si large mesure aux formules de l'école nouvelle et dont l'excès, la violence et l'emportement étaient bien faits pour séduire les imaginations romantiques. Thoré écrira que le *Roland* fut comme la préface de Cromwell de la sculpture. On mit un moment son auteur sur le même plan que Delacroix. Mais il y avait dans cette outrance quelque chose de creux et de factice et ce grand succès n'eut guère de lendemain. Au Salon suivant, en 1832, du Seigneur exposait une *Esmeralda donnant à boire à Quasimodo*, « *Une Larme pour une goutte d'eau* », ajoutait le livret en sous-titre et cette intrusion en plein romantisme littéraire était bien faite pour continuer sa faveur. Nous ne savons du reste ce que l'œuvre est devenue.

Mais bientôt l'enthousiasme tomba. Du Seigneur se montra trop empressé à monnayer son succès, en des sculptures d'église banales et sans accent personnel, comme son groupe de la chapelle du Calvaire de Saint-Roch, en des figures historiques faites à la diable pour peupler les galeries de Versailles, comme son *Dagobert* en marbre, énorme et ridicule, sans réalité historique et sans caractère.

Antonin Moine, qui apparaît aussi en 1831, et qui fut moins favorisé du destin, semble avoir été cependant un tempérament plus personnel et plus intéressant. Certaines amitiés le soutinrent ardemment, comme celles de Jules Janin, son compatriote de Saint-Étienne. Il était peintre d'origine et élève de Gros et vint assez tard à la sculpture, avec des médaillons et des statuettes d'abord, puis des bas-reliefs pittoresques. C'étaient des figures d'une Renaissance fantaisiste, des « sonneurs d'olifant »,

des Phébus ou des Esmeralda, des cavaliers et des amazones en costume plus ou moins Louis XIII, des Elfes, des Lutins, des scènes de sabbat, tout un attirail romantique qui prétendait renouveler le répertoire courant de l'école par ses emprunts faits à la littérature contemporaine et au bric-à-brac théâtral. Nous ne connaissons plus guère ces morceaux de circonstance : beaucoup furent assez répandus cependant, comme ce *Sonneur d'Olifant* publié en lithographie par l'*Artiste* en 1838, avec l'indication du bronzier Susse comme éditeur.

Le Musée de Dunkerque possède de Moine une *Scène de Sabbat* curieuse, bien que sans grande valeur plastique. Notons aussi l'exceptionnel intérêt d'un haut-relief qui se souvenait peut-être de certaines études de Géricault et qui représentait la chute d'un cavalier antique. C'est une étude assez puissante, ramassée et vigoureuse, qui n'a rien de scolaire ni d'académique. Nous en avons retrouvé un plâtre au Musée de la Société archéologique de Tours.

Notons aussi ce curieux buste de la reine Marie Amélie que Thiers, arrivé au pouvoir, avait commandé à Moine, se souvenant de ses premières amitiés et de son enthousiasme de critique d'art ami des romantiques. Le marbre est aujourd'hui au Musée Carnavalet ; il offre une recherche amusante de pittoresque et de vérité, qui ne craint pas les variations de la mode, ni ses excentricités. C'est une de ces œuvres qui, rapidement démodées et jugées ridicules, reviennent un jour à la lumière et à la faveur, pour leur valeur documentaire et aussi pour leur sincérité.

Une statuette de *Grenadier* de la collection Rouart, nous montre aussi notre sculpteur épris d'un pittoresque familier qui fait penser à Charlet ou à Raffet et déjà préoccupé comme eux, de remettre en vedette les figures de l'épopée impériale. Moine connut, d'ailleurs, après 1834

les rigueurs du jury réactionnaire et les difficultés de l'existence. Il se remit à la peinture, passa en Angleterre, puis en Belgique : pauvre et désabusé, de caractère faible, il finit en 1849 par le suicide.

Une femme paraît parmi ces petits maîtres romantiques de 1833, auxquels les collections publiques sont restées presque fermées jusqu'à nos jours, c'est M[lle] Félicie de Fauveau. Carrière aventureuse, âme tourmentée, intentions complexes et généreuses, œuvre médiocre au fond, surtout au point de vue du métier. C'est une figure curieuse, malgré tout, que celle de cette jeune aristocrate, très fêtée et estimée à Paris avant 1830, engagée dans la politique légitimiste, bataillant en Vendée, puis exilée à Florence où elle vit jusqu'en 1852. Son œuvre type est ce monument dédié au Dante qui fit partie de la collection Pourtalès et représente comme motif principal Paolo Malatesta et Francesca de Rimini au moment où, comme dit le texte, « ils ne lurent pas plus avant ». Le groupe central est assez élégant et pittoresque, un peu compliqué et maniéré, mais l'entourage est d'une fantaisie troubadour déplorable : ce ne sont que colonnes tirebouchonnées, frontons coupés, figures accrochées au petit bonheur, guivres et angelots !

Un *Miroir de la Vérité*, motif de sculpture en bois, qui fut refusé au Salon et dont nous ignorons la destinée, ne valait pas beaucoup mieux comme composition et comme style. Le Monument dédié à la mémoire du baron Gros, qui est au Musée de Toulouse, est plus simple, mais avec des arrangements d'architecture bien incertains encore et des essais de paysages sculptés bien peu plastiques.

Trop de littérature, trop d'intentions, une espèce d'encombrement désordonné d'idées et de types volontairement étranges, un métier et un sens plastique insuffisants, tels sont les caractéristiques générales de ces

premiers représentants du romantisme sculptural, d'un romantisme d'ailleurs tout superficiel et sans profondeur.

Voici deux artistes cependant qui sont de vrais sculpteurs, discutables peut-être, mais d'un métier plus assuré et non sans saveur parfois. Préault fut l'un des plus ardents parmi les *Jeune France* de 1830. Il était au premier rang des troupes d'Hugo le jour de la bataille d'*Hernani* et c'est à lui que Gautier attribue le cri de guerre, poussé des hauteurs du paradis vers les vieux abonnés de l'orchestre « A la guillotine, les genoux! » Truculent et mordant dans ses propos, Gautier disait de lui que ses mots valaient ses statues. Il appelait Lamartine un profil d'azur, Ingres une ampoule, Lamennais un vinaigre frappé. Il disait de lui-même : « Je fais faire la queue de paon à mon cœur et à mon cerveau. »

Très jeune au début de la bataille romantique, il n'aborde les Salons qu'en 1833, mais avec des sujets terribles, une *Agonie du poète Gilbert*, une *Famine* et une *Misère*. En 1834, il se fait refuser un groupe de *Parias*, qui est perdu. La plupart de ses œuvres de ce temps, du reste, ont disparu faute d'exécution définitive. On voit cependant au Musée de Chartres un fragment de bas-relief intitulé la *Tuerie*, qui est un des morceaux les plus formidables comme truculence que le romantisme nous ait laissés. Quelques détails y paraissent se souvenir du bûcher du *Sardanapale* de Delacroix : c'est une mêlée exaspérée et confuse. Son *Christ en Croix* de l'église Saint-Gervais à Paris est un morceau violent également et d'un dramatisme excessif. Préault devait s'apaiser quelque peu plus tard. Son *Ophélie* du Musée de Marseille, où, suivant l'esthétique romantique, il va chercher son inspiration chez Shakespeare, est une œuvre délicate et poétique. Il revient aussi vers ce temps aux évo-

cations dantesques chères aux contemporains de ses premières années, évocations que Carpeaux et Rodin reprendront avec l'Ugolin et la Porte de l'Enfer. Voici, datée de 1853, une esquisse de *Dante et Virgile aux Enfers*, aujourd'hui au Musée de Chartres, qui fait penser à la fois à Ghiberti et à Rodin. L'imagerie historique l'occupe également : son *Marceau*, son *Jacques Cœur*, sont des reconstitutions pittoresques et sa *Clémence Isaure* du Luxembourg est une figure langoureuse et mélancolique qui est loin d'être sans charme.

Des figures funéraires comme le *Silence* qui est au cimetière Montmartre, des médaillons portraits expressifs qui valent souvent ceux de David d'Angers, avec plus de caractère parfois, ceux de Paul Huet, de Mickievicz, sur leurs tombeaux, celui de Decamps qui est à Lille, celui de Delacroix que le Louvre a accueilli, complètent une œuvre abondante, inégale et diverse qui devra compter dans l'histoire du siècle.

L'œuvre de Maindron, compatriote et élève de David d'Angers, son collaborateur pour le fronton du Panthéon, doit avoir également une place dans nos mémoires et dans nos musées. André Michel l'avait parfaitement compris en faisant entrer au Louvre l'un des exemplaires de sa *Velléda*, qui fut célèbre d'ailleurs et date de 1839. Comme la *Clémence Isaure* de Préault et sans beaucoup plus de prétention à la vérité historique, c'est l'évocation de toute la sensibilité d'une époque, avec une nuance de tendresse mélancolique très particulière. Mais Maindron aimait aussi le drame et son *Martyre de Sainte Marguerite* qui fut acheté par l'État (aujourd'hui à l'église Sainte-Marguerite à Paris) est une composition violente et mouvementée comme une scène de mélodrame. Enfin portraitiste délicat à l'occasion, il nous a laissé dans la statuette de l'acteur *Bocage*, jadis dans la collection Rouart, une



Cl. Archives Photo., Paris.

MAINDRON. — Velléda. Marbre (*Musée du Louvre*).

des images romantiques les plus expressives et les plus vivantes qui soient dans cette série. Bocage, « beau comme Apollon », écrivait Henri Heine, grand, mince, élancé, d'une beauté fatale et byronienne, qui créa Antony, Didier de *Marion Delorme* et Buridan de la *Tour de Neste.* « Personne, écrit Gautier, n'a jamais exprimé l'amour avec plus de flamme, d'énergie, de puissance, d'entraînement et de séduction... »

Inutile de continuer ici des esquisses de monographies qu'il serait bon de reprendre en détail ailleurs pour rendre justice à tout ce groupe, dont font partie encore Michel Pascal, le collaborateur de Viollet-le-Duc, grand restaurateur de figures gothiques, Feuchère qui sculpta pour la décoration de l'Arc de l'Étoile un *Passage du Pont d'Arcole*, plein de souvenirs de Gros et qui ne manque pas d'accent, des étrangers d'origine, le Suisse Chaponnière, les Italiens Marochetti et le baron de Triqueti, deux artistes, hommes du monde, qui n'eurent pas à souffrir des exclusions et des injustices dont des artistes plus puissants et moins brillants furent victimes. Ils répandirent en France, en Italie et en Angleterre une imagerie historique de style troubadour assez conventionnel. On en trouverait un exemple dans le *Gaston Phœbus* du château de Pau qui semble un agrandissement d'une statuette pseudo-gothique des environs de 1830. Le baron de Triqueti est aussi l'auteur d'un des monuments funéraires les plus émouvants de l'époque, le cénotaphe du duc d'Orléans dans la Chapelle Saint-Ferdinand de Neuilly. Il est vrai qu'il avait eu comme collaborateur dans cette composition le peintre Ary Scheffer.

Cette alliance des peintres et des sculpteurs, le penchant d'assez nombreux artistes à manier l'ébauchoir en même temps que le pinceau est un des caractères de

l'époque romantique. Nous l'avons noté pour Géricault. On produira peut-être un jour des témoignages qui prouveront que Delacroix s'est laissé tenter lui-même par ce mode d'expression plastique. Eugène Devéria nous a laissé un fort beau buste de sa fille Marie, aujourd'hui au Musée de Pau et Achille Devéria avait collaboré avec Maindron à un projet de monument à la gloire de Napoléon conçu au moment du Retour des Cendres. La lithographie nous en a gardé le souvenir ; c'est une composition tumultueuse et picturale, très romantique d'aspect aussi bien que de sujet. On sait assez en effet la hantise de la légende napoléonienne qui se forme, vingt ans à peine après la mort du héros, et à laquelle Hugo dans les *Rayons et les Ombres*, Rude dans son *Napoléon s'éveillant à l'Immortalité* allaient assurer la forme la plus magnifique et la plus durable.

C'est à Rude en effet qu'il nous faut revenir, bien que nous l'ayons tout à l'heure rangé dans le camp des classiques, c'est à Rude dédaigné, ignoré en apparence par Victor Hugo et par Théophile Gautier, à Rude qui atteint la cinquantaine au moment où partent en guerre, des sculpteurs adolescents comme Jean du Seigneur et Préault, et qui n'a pas donné encore un gage aux doctrines nouvelles. Son *Petit Pêcheur Napolitain* parut à ce fameux Salon de 1833 qui est pour la sculpture ce que fut celui de 1827 pour la peinture. Le *Pêcheur* fut salué d'une acclamation unanime dans les deux camps ; les novateurs furent séduits parce que la figure échappait aux formules gréco-romaines et parce que le bonnet et le scapulaire, qui constituent tout le costume de l'adolescent, leur paraissaient des concessions suffisantes à l'exotisme et à la couleur locale ; mais ils approuvaient surtout cet effort vers le mouvement, vers la grâce

vivante qui s'accusait plus encore ici que dans le Mercure de 1827. C'était là, à côté des manifestes plus bruyants et des oripeaux encombrants des jeunes romantiques, les signes d'un autre romantisme plus fécond et plus définitif.

C'est à ce moment que Thiers, après les hésitations qui nous ont privés à jamais d'un ensemble merveilleux, conçu et réalisé en dessins, confia à Rude la décoration de l'une des piles de l'Arc de Triomphe, celle où devait figurer le fameux *Départ des volontaires de 92*. La composition resta classique, les soldats de l'An II furent représentés nus ou habillés à la romaine ; le génie qui les entraîne fut casqué à l'antique et armé d'un glaive : mais on sait quel souffle puissant anime cette composition grandiose et mouvementée, quelle passion s'y déchaîne, quelle vision d'épopée moderne elle réalise, avec une qualité expressive prodigieuse, autant qu'avec une science et une force singulière dans les détails techniques. Nulle figure n'est plus justement célèbre dans l'art moderne que cette image de la Patrie criant désespérément son terrible appel aux armes et que le peuple a baptisée la *Marseillaise*.

Quel dommage que l'amitié partiale de Hugo pour David d'Angers ne lui ait pas permis de se tourner avec sympathie vers le sculpteur, le seul qui compte, de l'Arc de Triomphe ! Nous rappelions tout à l'heure le *Phidias absent* qu'Hugo jette dédaigneusement en passant à la fin de l'ode fameuse. Mais peut-on croire que le grand visionnaire romantique n'ait pas *vu* la *Marseillaise* et ne l'ait pas sentie? n'est-ce pas son image, inconsciente peut-être, qui reparaît plus tard chez lui dans les *Soldats de l'An II?*

La Révolution leur criait : — Volontaires,
Mourez pour délivrer tous les peuples vos frères ! —

Contents, ils disaient oui.
— Allez mes vieux soldats, mes généraux imberbes,
Et l'on voyait marcher ces va-nu-pieds superbes
Sur le monde ébloui.

La tristesse et la peur leur étaient inconnues.
Ils eussent sans nul doute escaladé les nues
Si ces audacieux
En retournant les yeux dans leur course olympique
Avaient vu derrière eux la grande République
Montrant du doigt les cieux.

Il semble bien qu'il y ait là plus qu'une rencontre de génies fraternels, qu'il y ait un souvenir de la formidable image de pierre passé dans l'image verbale, non moins prodigieuse, du poète.

Rude, d'ailleurs, sous la monarchie de Juillet, allait, bon gré mal gré, être enrôlé dans le mouvement romantique par les commandes de statues historiques. L'administration royale lui demande pour Versailles en 1838, un *Maréchal de Saxe*, où il reprend sans le copier le type du vainqueur de Fontenoy créé par Pigalle et réussit à camper une silhouette robuste et véridique. En 1842, le duc d'Enghien lui demande un jeune *Louis XIII* en argent pour Dampierre et, cette fois, c'est une création d'élégance raffinée, d'une remarquable intelligence historique, digne des modèles de Bosse ou de Pourbus dont elle s'inspire, non plus une approximative évocation pittoresque, à la manière de Jean du Seigneur et de David d'Angers. En 1842, c'est une *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* pour le jardin du Luxembourg, sujet difficile entre tous, dont il se tire le premier, avec honneur. Sa figure pleine de sentiment, d'ardeur mystique, n'a peut-être jamais été surpassée en ce sens, tandis que les détails archéologiques de l'armure ont certes pu, ailleurs, être étudiés avec plus d'exactitude et de pittoresque.



Cl. Archives Photo., Paris.

RUDE. — Napoléon s'éveillant à l'immortalité Modèle original en plâtre du monument de bronze élevé dans le parc de Fixin (*Musée du Louvre*).

Mais dans cette série de figures d'histoire, Rude devait aussi, vers cette date, rencontrer celle du héros moderne, dont les romantiques s'emparaient et qu'Hugo allait magnifier en vers inoubliables : l'Empereur ! Rude était bonapartiste et démocrate, les deux choses allaient de pair sous Louis-Philippe. Il avait préféré, en 1815, l'exil en Belgique au milieu des débris du régime napoléonien aux séductions de la villa Médicis. Il avait à Dijon comme ami, un certain commandant Noizot, vétéran de l'Ile d'Elbe, qui rêvait d'élever pour lui seul le monument à la gloire de Napoléon devant lequel le gouvernement de Louis-Philippe reculait, après l'éphémère apothéose du retour des Cendres. Rude apporta à Noizot son concours sans marchander et de cette collaboration ardente et généreuse sortit cet extraordinaire monument qui s'éleva à Fixin, près Dijon, dans la propriété de Noizot, lequel voulut se faire enterrer tout auprès pour monter éternellement la garde au pied de son Empereur !

Une première maquette, conservée au Musée de Dijon, montrait Napoléon étendu, gisant, presque nu, sur une espèce de rocher-catafalque battu des flots, avec un aigle à ses pieds. Dans l'exécution définitive, plus romantique peut-être encore, où revit une sorte de vision d'Ossian, le héros mort se réveille : il écarte d'un geste majestueux le linceul constitué par son grand manteau de bataille et sa face pâle monte vers l'immortalité. Quant à l'aigle, sa chute a déjà fait dans l'air le « foudroyant sillon » dont parle Hugo, le « grand coup de vent » lui a cassé les deux ailes et il gît au bas du rocher.

Pouvons-nous dire encore devant une telle œuvre que la sculpture ne se prête pas à l'expression de l'idée romantique ? Les modèles gréco-romains sont loin. Le lyrisme, le sentiment l'emportent ici sur la raison, l'équilibre, la correction académique et c'est le moyen

âge, cher à Rude, qui l'inspire seul avec l'idée moderne; c'est aux grands gothiques bourguignons que le sculpteur emprunte le style et la facture du manteau impérial, comme tout à l'heure il leur empruntera le type, l'accent et la draperie de sa statue funéraire « gisante » de Godefroy Cavaignac, une œuvre encore toute de désintéressement et de foi, son chef-d'œuvre, peut-être, le plus simple et le plus émouvant, comme il leur empruntera aussi le modèle et le sentiment de son dramatique *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul.

Enfin, revenant, tout à la fin de sa vie, aux figures de l'épopée, son *Maréchal Ney* marque une nouvelle étape dans la voie de la sculpture moderne. Il avait d'abord conçu cette effigie réparatrice dans un calme grandiose. Au moment de l'exécution le maréchal, en costume de demi-solde, écartait son manteau, criant aux soldats qui hésitaient : « Droit au cœur! » L'esquisse est au Musée de Dijon. On préféra l'évocation de la gloire militaire à celle du drame injuste, et le héros de la Moskowa se dressa à pied, entraînant au pas de course ses troupes à l'assaut, le bras levé, la bouche criante. C'est le « mouvement qui déplace les lignes », dont Baudelaire va bientôt dire qu'il le « hait », tandis que les romantiques le portaient aux nues, qui s'accuse de plus en plus dans la sculpture. C'est l'expression passionnée qui triomphe, tardivement, dans un art qui s'est éveillé enfin du long sommeil académique.

En 1855, quand Rude disparaît, la réaction est déjà commencée en littérature comme en peinture; mais la sculpture romantique, elle, n'a pas encore dit son dernier mot.

Il reste encore debout un survivant de 1830 qui a donné des gages jadis au parti, qui a connu et enrichi

l'arsenal romantique, c'est *Barye*, Barye, élève de Gros, débutant du Salon de 1827, auteur vers ce temps de statuettes conçues dans le genre de celles d'Antonin Moine, amazones et cavaliers moyen âge; il modèlera encore plus tard un *Roger et Angélique* enlevés par l'Hippogriffe, d'après la description de l'Arioste. Il cherchera passionnément surtout la couleur locale dans ses sujets exotiques, ses *Arabes chassant le lion*, ses *Cavaliers espagnols*, aux cuirasses de buffle et aux panaches extravagants, chassant le taureau sauvage, ses *Cavaliers tartares* aux silhouettes fantastiques, pleins d'une fougue un peu théâtrale; il évoquera *Charles VI dans la forêt du Mans*, *Charles VII* et *Gaston de Foix victorieux*. Le moyen âge est à la mode comme l'exotisme, et Barye suit cette mode, parce qu'il faut vivre peut-être, parce que la commande du surtout du duc d'Orléans comporte ces sujets de chasse empruntés à des contrées lointaines, à des époques reculées, qu'il n'aurait peut-être pas choisis de lui-même. Mais ce qui est bien à lui, c'est cette force et cette fougue d'expression qui se marquent partout en même temps que sa science incomparable de la forme et de la vie. Laissé à sa propre inspiration, il se contente de l'animal qu'il étudie avec passion au Jardin des Plantes, dont il connaît tous les muscles et tous les ressorts, mais dont il ne se borne pas toutefois à tracer un portrait immobile et décoratif, qu'il imagine luttant, dévorant sa proie, se cabrant, passionné et terrible; c'est cette vie puissante et farouche qui donne l'accent romantique à l'œuvre du grand animalier naturaliste. Après le succès remporté au Salon de 1831, avec le *Tigre et le gavial*, à celui de 1833, avec le *Lion au Serpent*, il subit, lui aussi, l'ostracisme des jurys officiels et grandit solitaire, travaillant toujours avec acharnement, perfectionnant un métier de plus en plus impeccable, calmant son

imagination débordante jusqu'à atteindre à la sérénité monumentale du grand *Lion assis* de 1847.

« Éléphants, rhinocéros, hippopotames, animaux étranges ! écrivait Delacroix après une promenade au Jardin des Plantes où travaillait Barye, j'ai été saisi en entrant dans cette collection d'un sentiment de bonheur » : la rencontre est caractéristique entre les deux génies ; ils ont aimé tous deux les grand fauves ; ils ont essayé de rendre leur puissante souplesse et leur allure souveraine qui leur suggère l'idée d'une nature grandiose, sauvage et libre « au-dessus, écrit encore Delacroix, des vulgarités, des petites idées et des petites inquiétudes du moment ».

Mais ces vulgarités humaines, ces petites idées que Delacroix avait en horreur, c'est justement ce que la satire d'un Daumier a saisi et noté avec une acerbe vigueur. Les ménages bourgeois, les ventres législatifs de Daumier semblent loin des héros empanachés de 1830. L'outrancière vision du dessinateur ne pourrait-elle pas toutefois se rattacher aussi à la passion romantique qui exagère et déforme tout ce qu'elle touche ? Laissant de côté ses dessins et ses peintures qui ne nous appartiennent pas ici, ne pourrions-nous trouver dans les charges énormes que Daumier s'est plu parfois à modeler, une des variétés de la sculpture romantique, que Dantan va vulgariser et monnayer après lui ? Enfin, ce singulier et puissant bas-relief des *Émigrants* où Daumier a repris un des thèmes traités avec prédilection dans ses peintures, n'est-il pas dans sa rudesse, dans sa véhémence, comme dans sa composition pittoresque une des expressions typiques de l'idée romantique ; ne nous présente-t-il pas un chaînon singulier entre l'ébauche géniale de Géricault que nous voyions tout à l'heure et la sculpture expressive et forcenée de Rodin ?



Cl. Archives Photo., Paris.

Barye. — Charles VI dans la forêt du Mans. Plâtre original.
(Musée du Louvre).

Rodin, du reste, n'est-il pas lui-même le continuateur direct des romantiques? Sa *Porte de l'Enfer*, nous l'avons déjà indiqué en passant, avec son inspiration dantesque, reprend toutes les ambitions de Préault et des hommes de 1830; Carpeaux avait déjà dans son *Ugolin*, essayé de réaliser une figure violemment expressive, tourmentée et puissante, d'un lyrisme passionné, dont le *Penseur* de Rodin devait certainement s'inspirer à quelques années d'intervalle. Les *Bourgeois de Calais* de celui-ci sont une tumultueuse évocation historique médiévale, d'une humanité grandiose; sa figure d'Hugo enfin, bien qu'il y ait adopté à nouveau le parti pris du nu héroïque, avec le geste dominateur du poète qui parle aux éléments, n'est-elle pas la figuration la plus magnifique qui ait été réalisée plastiquement du poète romantique? toute sa sculpture mouvementée, expressive et sensuelle, n'est-elle l'aboutissement d'une inspiration, sinon d'une doctrine qui ne s'est jamais formulée?

Derrière lui sont venus et pourront venir encore d'autres sculpteurs, plus épris d'équilibre et d'harmonie qui nous ramèneront comme on l'a dit « vers un nouvel ordre classique ». Mais il en est encore, et je n'en veux citer qu'un exemple vivant, celui de M. Bourdelle, qui se souviennent, parmi d'autres aspirations très légitimes et très nobles, de la leçon de Rude, et chez qui nous retrouverions encore à l'occasion l'accent romantique. *L'Épopée polonaise* qui se peut voir en ce moment au Salon des Tuileries sur le monument du poète Mickiewicz est de la famille de la *Marseillaise*, et ce n'est certainement faire tort ni au vivant ni au mort que de souligner un pareil rapprochement.

GROS-GÉRICAULT[1]

L'orthodoxie des jours présents veut qu'on célèbre le romantisme.

Vaste phénomène d'ordre social autant qu'intellectuel, le romantisme est un fait historique, insensible aux louanges comme aux réprobations.

Tout le XIXe siècle en est injecté. Et, comme ce savant qui, témoin dans une cause très romantique, se targuait de trouver de l'arsenic jusque dans le fauteuil du Président des Assises, on découvrirait du romantisme jusque dans les compositions religieuses d'Hippolyte Flandrin.

Au fait, qu'est-ce donc que le romantisme? On l'a défini tant de fois et de manières si différentes qu'une définition de plus ne tire pas à conséquence.

Pendant le siècle de Louis XIV, pendant une grande partie du siècle de Louis XV, les artistes — et j'entends par ces mots, les écrivains, les peintres, les sculpteurs, les musiciens même — s'efforçaient, dans l'ensemble, d'exprimer, de traduire, ce qu'il y a de constant dans les différents éléments constitutifs de l'âme humaine, dans tous les temps, sous toutes les latitudes, chez tous les tempéraments. Ce souci de se dégager du particulier et du momentané pour tendre vers le général et le permanent est le propre du sentiment classique.

1. Par M. Robert Rey.

Les créateurs, dans ces périodes classiques, éviteront donc de particulariser l'action, si l'on peut s'exprimer ainsi. Dans les tragédies de Racine, exemple type, la trame théâtrale est volontairement réduite au plus limpide des schémas; les accidents déterminés, les faits divers (la mort d'Hippolyte) sont escamotés pour les yeux et réduits à de simples récits. Dans la peinture, même dans la peinture de bataille, la particularité de tel ou tel fait d'arme est volontairement effacée devant la constante majesté guerrière du Roi. Toutes les batailles de Van der Meulen se ressemblent; toutes situent au premier plan le Roi, caracolant sur un beau cheval mecklembourgeois, rond de flancs, petit de tête, et dont les croupades et les courbettes furent apprises à l'Académie d'équitation. Cette peinture obsidoniale montre toujours le même fond : quelque ville de la Barrière, dont le discret incendie fait monter sa fumée comme un encens vers la gloire universelle de Louis.

Le romantisme suggère aux esprits des appétits très différents. Il se tourne au contraire vers les particularités déterminées, soit dans le temps, soit dans l'espace, soit dans tel ou tel tempérament plus ou moins exceptionnel. Ce qu'une époque du passé, ce qu'une région dans le présent, offrira de plus pittoresque, dans ses costumes, ses mœurs et ses pensées, ce qu'une individualité montre de spécial, dans ses inquiétudes, ses exaspérations ou ses tristesses, voilà quels seront les thèmes chers à l'artiste romantique. Or, dès qu'on inspecte les événements ou les hommes en rétrécissant ainsi le champ de la lorgnette, on aperçoit du pittoresque. L'accident vu de près constitue tout un microcosme fait d'inattendu, de surprise passionnée. Le sentiment romantique est le proche avant-coureur du sentiment réaliste. Le fait divers, banni par les classiques, est

recherché par les romantiques; et, de fait, il constitue comme un extrait concentré de romantisme. C'est à l'instinct romantique que cède la foule quand elle se presse autour de la tache de sang laissée sur l'asphalte par un accident récent, ou bien quand elle obstrue la porte du pharmacien où l'on vient de transporter un blessé.

Le romantisme est né des possibilités d'affranchissement apportées aux esprits par cet ensemble formidable de faits et de tendances qui constitue la Révolution. En réalité, les esprits ont seulement changé de servitude. Le goût du fait et du pittoresque, substitué au goût de la spéculation abstraite, fit oublier, en Occident, la naïveté superbe avec laquelle on reléguait naguère, dans les greniers, les meubles et les tableaux démodés. La superstition des vieilleries apparut. Par elle naissait l'Histoire, telle que l'ont conçue les temps contemporains, genre littéraire nouveau, bien plus dangereux que les plus folles imaginations, car il donnait une apparence de certitude objective à toute l'inévitable subjectivité de nos erreurs. Et bientôt, le moindre ébéniste du faubourg Saint-Antoine, en sculptant les rinceaux d'un buffet Henri II, se sentit une âme d'archiviste paléographe.

N'importe. Il y eut une période, au moins de cent ans, pendant laquelle cette ivresse pittoresque, ce déchaînement de la personnalité, exprimé par ce qu'on appelle, en littérature, « le lyrisme », ouvrit devant les âmes de splendides horizons. Peut-être, aujourd'hui, ces horizons sont-ils explorés et le monde civilisé se trouve-t-il sollicité par un besoin nouveau de cohésion et de discipline. Mais, ceci, comme n'est pas seul à dire Kipling, est une autre histoire

Le romantisme, dont tous les éléments existaient déjà — comme vous l'a si savamment démontré M. Louis

Hautecœur — et que la Révolution triomphante réunit en faisceau, trouva, dès ce temps même, un obstacle à son développement. Il eut d'ailleurs tôt fait de le rompre. Cet obstacle était né, lui-même et lui aussi, de l'état d'esprit qui suscita la Révolution, et qui produisit tant de fruits si différents bien qu'également normaux. Cet obstacle, dis-je, était le néoclassicisme de David, de David, grand parmi les grands peintres, âme éprise d'abstraction.

Déjà largement célèbre en 1785, des élèves se pressaient auprès de lui. Parmi ceux qu'il estime le plus se trouve un adolescent, presque un enfant, de quatorze ans, Antoine-Jean Gros, né à Paris, en 1771, fils de Jean-Antoine Gros, peintre en miniature. En 1792, alors qu'il est âgé de vingt et un ans et qu'il travaille auprès du maître depuis sept ans, Gros concourt pour le prix de Rome. Il échoue. Son propre portrait nous le montre, attentif, délicat, avec, dans la physionomie, je ne sais quoi de soumis à la fois et d'inquiet. Il est inquiet en effet. Son père vient de mourir, ruiné. La rumeur révolutionnaire est de jour en jour, d'une violence plus menaçante. Sans argent, le jeune homme fait, pour vivre, des portraits au fixé. Il va, par son inquiétude même, par le désir qui le hante de s'éloigner de la tempête, se rendre suspect. Alors David, le rigide, le civique David intervient. Grâce à la protection de David et du rival de David, Regnault, le jeune Gros obtient un passeport pour se rendre en Italie. Il part, non sans peine. En 1793, il est à Gênes, et dans cette ville admire passionnément des Rubens, des Van Dyck, et les statues musculeuses de Pierre Puget. Au fond, ce seront là ses vrais maîtres, ceux dont il entend le mieux la voix, et que sa complexion attendait.

Quand on regarde attentivement la peinture de David,

on s'aperçoit que le métier de cet artiste est presque toujours, et malgré David lui-même, un métier XVIIIe siècle. David s'était bien gardé de transmettre à ses élèves cette chaleur à la fois vigoureuse et moelleuse qui fait le fonds de son métier de peintre. Il avait peut-être l'aveuglement de la considérer comme une inavouable tare. Mais, à peine sorti de l'atelier de David, Gros a fait, comme on vient de le voir, la rencontre de Rubens. De Rubens dont le chaud reflet illumine presque toutes les palettes du XVIIIe siècle. Gros en sera pour longtemps ébloui. A son tour il transmettra ce flambeau à Géricault, à Delacroix surtout. Et, par un singulier retour, Gros, cet élève tant loué par David, empêchera le davidisme d'interrompre la grande tradition française du XVIIIe siècle, celle de la peinture par la couleur. A Gênes, il vit obscurément et mal. Des années passent. Il observe l'interminable remue-ménage des charrois, des dépôts de vivres, de toute cette vie de l'arrière-front qui fut celle de Gênes pendant les campagnes d'Italie. A la fin de 1796, il est présenté à la veuve du général Beauharnais, devenue Mme Bonaparte. Elle va rejoindre le général en chef à Milan, emmène le jeune peintre dans ses bagages et le présente au vainqueur de Lodi. Le 15 novembre a lieu le combat d'Arcole où Bonaparte paye fortement de sa personne et manque de se noyer. Gros peint la scène. On l'eut bien surpris à lui dire qu'il était un romantique. Pourtant l'exactitude violente du « fait d'arme », de ce « fait divers » militaire, l'entraîne terriblement loin des abstractions classiques. Et l'exécution même de sa peinture en diffère du tout au tout. Dans l'esquisse que possède le Louvre, les couleurs fiévreuses, cuivrées, de la figure, la ceinture du général, où le rouge et le blanc se mêlent en lueurs d'incendie, tout constitue comme un équivalent passionné de cette synthèse de bruits, d'odeur de

poudre, de cris, de risque total qui caractérise l'instant critique d'un engagement.

Le maître fut satisfait; sur son ordre, un Milanais, Longhi, reproduit en gravure le tableau. Bonaparte donne la planche à Gros. Bien plus, il s'attache cet historiographe d'une ferveur si directe. Il le nomme « inspecteur au revue », titre vague et qui permettait à l'artiste, muni d'un uniforme, de vivre avec l'État-Major, d'observer les batailles et les marches, et surtout d'être toléré par les sabreurs enthousiastes, mais si méprisants pour tout ce qui n'est pas soldat, qui composaient les hauts cadres de l'armée d'Italie. De plus, Napoléon l'incorpore, en nivôse an V (1797) à la mission chargée de prélever en Italie des œuvres d'art pour le Louvre. Gros exerce ces fonctions à Pérouse, à Modène, à Bologne. Il revient à Rome, puis à Milan. Ses choix sont excellents; et la nécessité même de les établir lui révèle mille aspects de l'art de peindre qu'un Gérard, qu'un Girodet Trioson ignoreront toujours. Pendant ce temps Bonaparte est en Égypte. Nos armées subissent des revers en Italie, Gros regagne Gênes péniblement, s'y trouve bloqué avec l'armée de Masséna. Et, mourant presque de faim et de fatigue, il réussit à s'embarquer le 4 juin 1799 sur un vaisseau anglais. Il arrive sans connaissance à Marseille, par Antibes. Et au début de 1801, il retrouve Paris quitté depuis neuf ans.

Il a trente ans. Il a vu de tout près, toute la guerre, la guerre photogénique, dirions-nous, telle qu'elle apparaît du haut d'un mamelon d'où l'État-Major braque ses jumelles. Mais aussi les coulisses de la guerre, les blessures qui font mourir, la faim, l'abandon, le pillage, la mort anonyme et désespérée. Ce sont là surtout les grandes forces inspiratrices de son talent; de ce talent réaliste, amèrement avide de détails horribles et vrais;

de ce talent lyrique, en ce sens qu'à chaque instant la réaction personnelle de l'artiste s'y proclame et fait crier en lui une pitié pleine de vraies larmes.

Il n'était pas allé en Égypte. En 1801, un arrêté des consuls ordonne l'exécution d'un tableau représentant le combat de Nazareth où Junot, avec 500 hommes, a défait une armée de 6 000 Turcs. Le concours est ouvert. L'esquisse de Gros remporte le prix. Cette esquisse est au Musée de Nantes, qui la reçut de M. Urvoy de Saint-Bedan. L'œuvre est d'un mouvement extraordinaire. Sa technique est, dirons-nous, très XVIIIe siècle. Gros, fils d'un miniaturiste du XVIIIe siècle, Gros, admirateur de Rubens, apparaît là, bien plus que Gros élève de David et protégé de Regnault.

Mais il s'agit d'une action militaire triomphante, déroulée sur un sol qu'il ignorait. Et nous avons dit assez que Gros est un réaliste, et pourquoi.

Il commence sa toile. Une toile d'un format immense. 47 pieds. A peine entreprise, l'œuvre fut décommandée. Le Premier Consul proposait un autre sujet. Trouvait-il superflu de célébrer si hautement un acte d'éclat dont il n'était pas le protagoniste? peut-être. Il y a là, sans doute, une autre cause que nous verrons. En effet, en dédommagement, Bonaparte charge Gros de représenter, sur un format moins gigantesque, la visite qu'il avait faite aux soldats pestiférés dans l'hôpital indigène de Jaffa. Et déjà nous voyons poindre là, le désir intime de César. Être représenté dans la gloire éclatante mais fragile, mais passagère, du chef qui charge, c'est bien, mais c'est peu : c'est bon pour un Junot, pour un Murat. Lui, il est plus. Son pouvoir et son prestige ont quelque chose de religieux. Son courage se mesure non plus à des sabres et à des mousquets, mais aux forces de la nature, à l'épidémie, qu'il semble vaincre par son seul



Cl. J. E. Bulloz, Paris

GROS. — Les pestiférés de Jaffa. Fragment. *(Musée du Louvre).*

Hélio. Faucheux et Fils, Chelles

attouchement, et dont, tout au moins, il affaiblit le terrifiant prestige ; prérogative presque analogue à celle des rois récemment oints dont le toucher faisait miraculeusement disparaître les écrouelles. Gros le comprit.

Il coupe en deux l'immense toile destinée au combat de Nazareth. Sur une des deux moitiés il commence le tableau qu'on voit au Louvre. Il se fait raconter la scène par Vivant Denon, un témoin. Il modifie la topographie de l'hôpital sans atténuer l'exotisme de ce cadre, exotisme singulièrement véridique d'ailleurs et qui constitue une préoccupation nouvelle, très différente de celles qui guidaient les peintres de turqueries et de chinoiseries fantaisistes sous la régence et sous Louis XV. Ce pittoresque documentaire, Gros le réalise merveilleusement dans le détail d'architecture, dans les costumes et comme par intuition. A Jaffa, Bonaparte avait pris à bras le corps un pestiféré mourant. Gros se contente de lui faire toucher du bout du doigt le bubon redoutable. Quel drame intime en ce simple geste qu'un médecin arabe veut empêcher! La main du général est poussée, comme malgré elle, jusqu'à l'attouchement dangereux. La volonté qui la gouverne la force à surmonter la répulsion qui tend à rétracter le bras. Mais, l'autre main profite en quelque sorte de ce que les regards ne la cherchent pas, pour se crisper sur le gant arraché tout à l'heure. Au loin, le paysage déjà « colonial », avec son grand drapeau conquérant et que l'on voit claquer au-dessus d'une nuée ronde de poudrière qui saute.

Derrière le chef, Berthier, Bessières, l'ordonnateur Daure, le médecin en chef Desgenette. Gros se venge de l'un d'eux, dont il avait reçu quelque avarie, en nous montrant le soin épouvanté avec lequel il se bouche le nez. Et ce groupe, et le soldat qu'on panse, dont la nudité musclée, comme dorée par la fièvre, constitue

le titre historique, puissamment humain et scénique, de l'œuvre.

Mais au premier plan, voilà l'épouvantable vérité; le charnier suffoquant; le jeune Mesclet, ami de Gros, dont le beau visage mâle et désespéré verdit, laisse tomber son masque protecteur, et qui va s'abattre sur le cadavre supporté par ses genoux; l'officier atteint d'ophtalmie, qui rampe parmi les agonisants; les corps gigantesques des guerriers nus, morts de chaleur et de peste; c'est un premier plan, sombre, rougeoyant, étouffant, rempli de formes gigantesques, véritable monceau de titans abattus, hors de proportion avec la taille des personnages officiels en train de jouer leur rôle historique. C'est tout le malheur de la campagne d'Égypte, évoqué par cette couleur d'air vaguement infernale. Elle fait penser aux soldats fous de soif qui se poignardaient devant Bonaparte pendant la marche à travers le désert; elle porte en elle tout le tragique des heures qui vont suivre : Jaffa abandonnée; 10000 soldats français, à demi-morts déjà, que les Turcs, revenus en tourbillon, vont égorger parmi d'immenses clameurs.

Voilà ce que nul peintre de bataille n'avait dit encore. Voilà les géniales ruptures de proportions que nul n'avait osé dans l'allégorie sauf, redisons-le, Michel-Ange.

Immense fut le succès. Le tableau, exposé au Salon de 1804, est acquis par l'État pour 16.000 francs. Les artistes attachent au sommet une longue branche de palmier; le public couvre le cadre de couronnes. Un banquet présidé par Vien et par David fut offert à Gros le 2 vendémiaire an VIII. Girodet y lut un pompeux éloge en vers, et Denon, directeur du Musée, adressa à l'Empereur, à son quartier général d'Allemagne, un rapport minutieux de tous ces événements.

Le second grand coup d'éclat de Gros fut son Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau (9 février 1807) avant de passer la revue des troupes. Le sujet avait été donné au concours. L'esquisse de Gros l'emporta haut la main et l'Empereur fit remettre au peintre la pelisse et le chapeau qu'il avait portés à Eylau.

La composition sentimentale, dirais-je, du tableau est la même que dans les pestiférés. Ce n'est pas, notons-le bien, la bataille, c'est le lendemain de la bataille.

L'Empereur ne se montre pas en vainqueur déchaîné. Au contraire, une interminable nuit a passé sur le charnier d'Eylau où agonisent, dans leur sang qui prend en glace, dans la neige, dans la boue, des milliers et des milliers de mourants.

Le paysage est d'un réalisme morne. Les lignes d'hommes qui se sont fusillés à bout portant jalonnent la neige à l'infini, comme de petites gerbes. Des chevaux tentent inlassablement, depuis des heures, de se redresser sur leurs jambes brisées. Sous le ciel lourd de neige la fumée du village incendié monte lentement.

A travers les lignes de cadavres, les troupes reformées s'acheminent au loin vers le lieu où Napoléon va passer la revue. Nous le voyons ici, les yeux théâtralement levés au ciel, il semble dire l'éternel mot par lequel les fauteurs de guerre essayent de dégager leur responsabilité devant les jugements à venir : « Je n'ai pas voulu cela. » Ses brillants comparses caracolent autour de lui : Soult, Davout, Murat, toujours en représentation équestre; à gauche, Berthier, Bessières, Caulaincourt.

Et toujours, cette exactitude documentaire, cette précision exotique notée dans les pestiférés. Ici, ce sont des Lithuaniens qui se pressent près de l'Empereur, embrassent son genou. Là, Percy, le chirurgien en chef, soutient un officier lithuanien, au genou fracassé et dont on a dû

fendre la botte pleine de sang. Et, à mesure qu'on descend vers le premier plan, l'ardente pitié de Gros, sa pitié si humaine et si romantique se fait jour. En haut, le désespoir du paysage, en bas, le désespoir des agonisants. Et ce tableau pourrait s'appeler les deux cortèges. Entre deux zones d'effroi passe le cortège du vainqueur. En bas, par une marche parallèle, le cortège rampant des sauveteurs, des si jeunes médecins militaires, aux tendres figures presque féminines, qui, au niveau des blessés, se répandent, presque invisibles dans leurs uniformes sombres, à travers les gisants.

Des grenadiers russes, éventrés, tout hagards de délire, essayent de fuir ces secours que, dans leur fièvre, ils prennent pour de nouvelles menaces. Plus loin, des sortes de Kirghiz, à la baïonnette fourchue, s'étonnent de voir ces hommes s'approcher des blessés et ne pas les achever.

Et ce que le peintre va mettre en gros premier plan, ce seront les morts, les affreux morts d'Eylau. La main de l'un d'eux frôle horriblement le cou d'un mourant que leur poids écrase; et, détail dont Delacroix admirait l'exactitude sinistrement évocatrice, au long des baïonnettes qui hérissent ce lugubre amas, le sang gelé se forme de petits cristaux.

Ces morts, du tableau de Gros, nous retrouverons maintes fois leur souvenir au XIX[e] siècle et notamment dans le tableau dit « la Liberté sur les barricades » peint au lendemain de 1830 par Delacroix, dont M. Paul Jamot, mon savant aîné, vous parlera la prochaine fois.

Jusqu'ici, nous avons vu Gros s'inspirer des événements immédiatement présents. Mais le romantisme de sujet, celui qui multipliera les gondoliers, les chevaliers et dont le drame de la Tour de Nesle est une des plus typiques étapes, faisait de grands progrès. Souvent



Cl. Giraudon, Paris

Gros. — Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau. Fragment (*Musée du Louvre*).

un peu ridicules à nos yeux, il est toujours assez touchant. Ses premières manifestations remontent loin dans le XVIIIe siècle. Et M. Lanson, que vous entendrez prochainement ici, publiait, il y a quelques mois, un ouvrage fort curieux sur le goût du moyen âge au XIXe siècle. Ce goût s'était répandu de plus en plus. Nous allons voir Gros lui sacrifier à son tour. En 1812, l'année même de la campagne de Russie et de l'incendie de Moscou, Gros exposait un tableau dont il avait reçu la commande officielle et destiné à la nouvelle sacristie de Saint-Denis. Ce tableau représentait François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis.

Tout le bric-à-brac historique, tout le magasin aux accessoires du théâtre romantique y figure.

Charles-Quint se rendant aux Pays-Bas, après la révolte des Gantois, est invité par François Ier à traverser la France. Il fait son entrée à Paris le 1er janvier 1540, y reste six jours et veut visiter les tombeaux de Saint-Denis.

Nous voyons François Ier, montrant à son impérial visiteur le tombeau de Louis XII surmonté de deux drapeaux vénitiens pris à la bataille d'Aignadel. Il y a là, le dauphin Henri et Charles d'Orléans, le cardinal de Bourbon, abbé de Saint-Denis, le connétable de Montmorency portant l'épée. Mais le plus curieux, ce sont les galeries où le peintre réunit Catherine de Médicis, Diane de Poitiers, Amyot, Jean Goujon, le Primatice, Pierre Lescot, Jean Bullau, Clément Marot, Rabelais et la belle Ferronnière.

L'avouerais-je? Gros, dans ce musée Grévin de la Renaissance me semble d'un romantisme infiniment moins intéressant, incomparablement moins humain, que dans ses peintures d'actualité. Mais pourtant cette toile encore est fort bien peinte, et vers la période que

nous considérons comme l'âge d'or du romantisme dessus de pendule, c'est-à-dire vers 1830, il s'en faudra de beaucoup que les anecdotiers historiques aient la même scrupuleuse minutie archéologique et le même savoir,

A ce même Salon de 1812, apparaissait une œuvre singulière, parente dans sa facture des beaux portraits équestres de Gros. Elle était signée d'un nom inconnu : Théodore Géricault. Elle représentait un lieutenant des guides de la garde chargeant; son cheval tout hérissé, semble arracher du pavé des étincelles.

Il bondit, touchant à peine la terre du bout de ses sabots, vers un rougeoiment de bataille où se distinguent dans la fumée, deux pièces en action. David avait dit : « D'où cela sort-il? Je ne reconnais pas cette touche. » C'était l'œuvre d'un jeune homme de vingt ans, épris, depuis l'enfance, de tous les spectacles de la force et particulièremeut passionné de tout ce qui concernait le cheval. Né à Rouen, en 1791 (par conséquent, plus jeune que Gros de 20 ans), il avait fait d'assez bonnes études classiques puis il était entré dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, peintre d'un académisme glacial, mais dont l'enseignement, à beaucoup d'égards, vaudrait d'être observé d'assez près. De son atelier sortirent la plupart des grands romantiques. Le « lieutenant des guides », suggéré par un souvenir accidentel et non guerrier, avait été exécuté, disait-on, en douze jours. Par son feu, sa verve, sa technique si vibrante, par le paroxysme d'exaltation animale qu'elle représente, c'est une grande œuvre romantique.

Géricault changera bientôt sa manière; dès le Salon de 1814, son cuirassier blessé, n'est plus de la même exécution. Mais il sera le grand peintre réaliste de cette classe d'hommes qui jouaient en cette période un si grand rôle : le soldat.

Bientôt, il part pour Rome; son rêve grandit. Son mysticisme de la force s'amplifie. Quand il va peindre la course des chevaux libres, grande attraction du carnaval romain, il représentera véritablement une scène titanesque dans laquelle hommes et chevaux semblent lutter, si l'on peut dire, à bras le corps. Il revient en France en 1818. L'opinion est bouleversée par le désastre du transport *la Méduse* qui s'est perdu corps et biens et dont survivent quelques rares naufragés. La politique s'en mêle. Géricault (et c'est bien une idée de romantique) va choisir ce thème. Il a deux amis parmi les rescapés. Il va retrouver le charpentier de *la Méduse*, fera reconstruire en petit, un radeau semblable à celui qui pendant onze jours avait été le théâtre de scènes affreuses. Il fait poser ses amis. Dans son atelier du Roule, qui devient une annexe de l'amphithéâtre, s'entassent les membres humains, voire une tête coupée que lui prêtent les internes de l'hôpital Beaujon. Dans une odeur de salle d'autopsie, dans un silence tragique, Géricault peint ces horribles choses, minutieusement, fiévreusement. Mais son génie les agrandit. Les corps prennent des proportions gigantesques. Les détails sont d'un réalisme romantique effrayant, l'ensemble sort des cadres humains, et c'est encore Michel-Ange qu'il nous faut évoquer ici. L'esclave ligoté de Michel-Ange, les musculeux soldats du radeau, terrassés par la soif et la mort prochaine, sont de la même famille. Les spectacles de la force à la fois redoutable et martyrisée, vaincue soit par quelque géant plus puissant encore, soit par la maladie, l'épuisement ou la faim sont amèrement chers à ces hommes : Michel-Ange, Gros, Géricault.

Il part pour l'Angleterre où son tableau sera montré de ville en ville. Il y fait des lithographies étranges montrant des boxeurs, des chiens d'écuries et certaines de

ces inquiétantes visions de misère, comme on n'en trouve qu'à Londres, tel son fameux paralytique. Il revient en France, un mal le ronge. Cavalier infatigable, on croirait qu'il veut user, détruire son corps sourdement miné. Il recherche les plus apeurants sujets que peut offrir la réalité. Il fera le portrait — un des chefs-d'œuvre du XIXe siècle — d'une folle; il peindra longuement les lividités sombres d'une tête de supplicié. Un accident de cheval va l'allonger enfin pour une agonie d'un an, au cours de laquelle il rêve pourtant d'exécuter de grandes choses : un tableau représentant la libération des prisonniers de l'Inquisition ; un autre, la traite des nègres ; un autre des femmes, « mais, disait-il, des femmes, des femmes, » et son geste exprimait la force et la surnaturelle grandeur des Olympiennes. Il est un mystique de la force. C'est un artiste extraordinairement émouvant, tout auréolé du prestige de ceux qui s'éteignent trop tôt. Il mourait le 18 janvier 1824, âgé de trente-trois ans. Fut-il un romantique ? oui, par son amour paroxyste et constant de la force, par sa minutie pittoresque et au besoin documentaire. Mais, dès qu'on le considère de plus loin, on s'aperçoit qu'il est trop grand pour le cadre d'une étude sur le romantisme au XIXe siècle. Malgré la brièveté de son œuvre il s'apparente à ces romantiques dont le rêve doit être étudié en dehors des préoccupations chronologiques, je veux dire, Dante, Michel-Ange, Shakespeare, Corneille.

Mais revenons à Gros.

Peintre de génie, mais homme pusillanime et petit caractère, Gros va se trouver bien désemparé quand Napoléon tombera définitivement, en 1815. Certes, il l'admirait avec dévotion, mais son âme était volontiers dévotieuse. Il va se livrer à toute une série de psalmodies un peu navrantes. Avide de titres, de gloire, avide d'être



Cl. Giraudon, Paris

GÉRICAULT. — La folle (*Musée de Lyon*).

protégé, trouvant même peut-être dans la servilité — qu'il appelait dévouement — une sorte de plaisir secret, il embrassa la cause des Bourbons comme il avait célébré celle de l'empereur. Toutes les entités : légalité, légitimité, toutes les allégories et les abstractions avec lesquelles on flagornait un vieux prince rentrant d'un long exil, Gros va rêver de les traduire en peinture. Du moins, va-t-il faire encore, au moins, deux tableaux d'actualité. Et comme son destin le pousse moins vers la célébration de la force triomphante que vers la représentation du malheur, il va montrer dans un de ces tableaux le départ peu glorieux de Louis XVIII, dans le désordre et les lamentations, en cette journée du 20 mars 1815, tandis que l'ombre de Napoléon débarqué de l'Ile d'Elbe, semble déjà s'étendre sur la scène comme celle d'un aigle géant. Le brouhaha désolé, l'inquiétude au milieu desquels se déroulent les derniers adieux, toute cette atmosphère nocturne de catastrophe, Gros l'exprime avec une intensité dramatique étonnante dans les ombres, projetées par les quinquets, et qu'il fait gesticuler sur les grands murs nus d'une cage d'escalier.

L'autre est encore une scène de fuite consternée : l'embarquement de la duchesse d'Angoulême à Pauillac, le 1er avril 1815.

La cour de Louis XVIII fut, naturellement, en grande partie une cour de ralliés. Parmi les barons, les membres de la Chambre haute, parmi les grands dignitaires des Tuileries se trouvaient des hommes aux origines singulièrement populacières. Ils avaient troqué, après Thermidor, leur carmagnole pour quelque uniforme d'intendant aux armées; puis, sous l'Empire, pour un habit chamarré de préfet; sous la Restauration, ils promenèrent leur certitude de parvenu, dans les brocarts des habits de cour. Gros va les peindre avec une déférence qui fait

un peu mal, avec une maestria de pinceau irritante, mais prestigieuse. Et, malgré lui, son observation réaliste l'a conduit à des chefs-d'œuvre de psychologie, qui remplissent, à Versailles, l'attique du midi. Sous la soie des bas blancs se gonflent de gros mollets de suisse ; sous le miroitement des satins, dans les chaussons de pourpre, se carrent des corps velus et courts, s'étalent de gros pieds plébéiens.

Mais Gros, si prompt à tous les loyalismes, garde dangereusement (à ce qu'il se plaît à croire) un culte pour son maître exilé qui l'exhorte à ne plus peindre des bottes et des habits brodés, à rouvrir son Plutarque, à faire, enfin, de la peinture d'histoire : car tous ces tableaux, Jaffa, Eylau, pour les davidiens, ce n'est pas de la peinture noble, ce n'est pas *de la peinture d'histoire*. La peinture d'histoire, c'est, par exemple, « Le serment des Horaces », ou bien « Léonidas aux Thermopyles ». Eux-mêmes sentaient mieux que nous encore, combien large était l'horizon que les grandes compositions de Gros ouvraient aux ennemis de l'abstraction, de l'entité, aux romantiques en un mot.

En 1815, quand David était parti pour l'exil, Gros avait assumé la charge de diriger son atelier. Une foule de jeunes artistes ardents l'admiraient, éprouvaient l'excellence de sa peinture et l'intensité humaine qu'elle exprimait.

Gros voulut remplacer en tout le maître qu'il vénérait. N'ayant plus de batailles à peindre, il va se livrer enfin au grand art. Ce fut lamentable. Les décorations du plafond du Musée Charles X, au Louvre, sont de véritables rébus allégoriques, à la gloire de la légitimité, peints d'une manière emphatique, vitreuse, où rien ne se retrouve de la chaleureuse et vivante exécution de Jaffa et d'Eylau. Bientôt la jeunesse se désaffectionne d'un

enseignement de jour en jour plus désuet et plus creux. A l'Institut, Gros fait contre son redoutable cadet, Ingres, qui le lui rend bien, une véritable guerre au couteau. Le large mouvement d'observation humaine dont il a donné, sans le savoir peut-être, sans le vouloir en tout cas, l'impulsion, le déborde. Il a bien essayé de capter à son profit le génie naissant de Delacroix, en 1822; mais le jeune maître a repoussé ses avances. Au Salon de 1833, âgé de soixante-quatre ans, Gros expose une grande machine mythologique : « Les chevaux de Diomède. »

Les jeunes et les journaux s'en moquent durement. Le Salon vient d'ouvrir; nous sommes au matin du 25 juin 1835, Gros souffre des sarcasmes dont les folicules sont pleines. Revenu dans l'atelier qui, vingt ans auparavant, en 1815, bourdonnait d'élèves enthousiastes et turbulents, il ne trouve plus que deux mélancoliques jeunes gens parmi les chevalets vides et les escabeaux désertés. Il a des chagrins intimes, la mésentente est dans son ménage. La Restauration l'avait fait membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts, chevalier de Saint-Michel, officier de la Légion d'honneur, baron, il n'en était pas moins un pauvre homme qui a perdu le contact avec son propre génie.

On le vit promener, dans la journée, au Palais-Royal, sa silhouette militaire (car l'ancien inspecteur aux revues avait gardé la coutume de porter des demi-bottes à glands et cadenettes, comme les officiers de la garde). Il erra toute la nuit suivante, hors des portes, dans la banlieue endormie ; et, à l'aube, des maraîchers aperçurent un corps, près de la berge, au Bas-Meudon, à peine recouvert par deux pieds d'eau. Sur une murette, il y avait un manteau, un chapeau haut de forme à grands bords, et dans le fond du chapeau, une

carte de visite, « Baron Gros ». C'était le *Pour prendre congé* adressé à son siècle, de l'homme auquel le romantisme devait tant, et qui mourait désespéré d'un triomphe qu'il avait inconsciemment et magnifiquement provoqué.

DELACROIX[1]

« Il y à trente ans que je suis livré aux bêtes », disait Delacroix à l'un de ceux[2] qui, de son vivant, se sont le plus courageusement et le plus intelligemment efforcés d'expliquer son génie et son œuvre à un public récalcitrant. Même en un siècle où il est arrivé trop souvent que les meilleurs fussent d'abord et longtemps méconnus, peu de peintres, en effet, ont soulevé des animosités plus violentes et plus tenaces.

Delacroix est, semble-t-il, le premier grand artiste qui ait éprouvé à ses dépens cet antagonisme jusqu'alors inconnu de l'art et du public. Il en fut fort surpris, car, s'il était indifférent aux formes les plus positives et les plus matérielles du succès, il aimait la gloire et se croyait fait pour elle. Rappelons-nous ce que, dès 1819, à vingt et un ans, il écrivait à son ami Félix Guillemardet. Le ton volontaire de badinage, ne doit pas nous tromper sur le sérieux foncier de la déclaration. Il prend ses vacances en Angoumois, chez sa sœur Mme de Verninac-Saint-Maur; il raconte ses aventures de médiocre chasseur et il ajoute :

Si j'avais ici quelqu'un comme toi, cela serait fort différent;

1. Par M. Paul Jamot.

2. Théophile Silvestre.

nous nous consolerions de laisser échapper des lièvres en parlant des belles choses ou en en faisant, car tu sais que nous nous promettons sans façon l'immortalité.

Il n'avait pas plus de vingt-six ans que son nom était déjà célèbre après la *Barque de Dante* et les *Massacres de Scio*. Mais jusqu'à sa mort, il reste un auteur discuté, dont chaque œuvre est guettée par la malveillance des bons bourgeois et sert de cible aux lazzi des journalistes. Aujourd'hui même, il s'en faut que toutes les résistances soient tombées, et il n'y a pas bien longtemps que Degas, qui partageait ses prédilections entre Ingres et Delacroix, pouvait dire : « C'est le meilleur marché des maîtres. »

Delacroix est entré dans l'histoire. On sait son epsrit supérieur, sa grande âme, son personnage vraiment princier, la haute dignité et la réserve de sa vie, l'abondance, l'éclat et la richesse de son œuvre. Cependant, il n'est pas encore aimé, il n'est pas encore compris, comme il devrait l'être, c'est-à-dire comme l'un des plus beaux génies de la peinture et comme le seul, avec Poussin, qui chez nous mérite, non seulement le nom de grand peintre, mais celui de grand homme.

Du moins a-t-il rencontré de dévoués serviteurs de sa gloire, parmi lesquels un grand poète, son égal par certains côtés, Baudelaire.

Les documents ne sont pas ce qui manque pour nous éclairer sur son caractère et sur son œuvre. De son vivant même, des notes furent recueillies par Alfred Robaut. Nous devrons toujours une grande reconnaissance à ce patient et zélé compilateur pour avoir rassemblé les éléments d'un catalogue raisonné de l'œuvre d'Eugène Delacroix et de celle de Corot. Delacroix, Corot, ce choix fait par un contemporain, est de qualité. Le sou-

venir de Robaut vivra dans l'ombre du La Fontaine de la peinture et du Rubens français à peu près comme celui d'Eckermann dans l'ombre de Goethe.

A côté de ce minutieux et utile travail d'enregistrement et de classement, d'autres, qui approchaient familièrement Delacroix ou qui étaient qualifiés pour aborder de front ce grand esprit, nous ont laissé des témoignages précieux, ou bien, avec pénétration et respect, ont tracé des images vivantes de cette noble figure. Lui-même s'est prêté aux questions de quelques amis ou admirateurs. Le livre publié presque au lendemain de la mort du maître, sans nom d'auteur, par son exécuteur testamentaire Piron, sous le titre *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, tire sa principale et exceptionnelle valeur d'un cahier où l'auteur des *Femmes d'Alger* et des *Croisés*, en vue certainement d'une publication ultérieure de ce genre, avait consigné de sa main des notes et souvenirs sur lui-même. Son cousin Léon Riesener nous a dit ce qu'il avait vu et entendu dans des rapports d'excellente amitié qui remontaient à son enfance et qui durèrent aussi longtemps que le grand peintre vécut : ces notes, rédigées avec beaucoup de bonne grâce furent utilisées par Philippe Burty dans la préface qu'il mit à sa publication des *Lettres d'Eugène Delacroix*.

Le meilleur témoin de la vie d'Eugène Delacroix, c'est Delacroix lui-même. Car il a beaucoup écrit. Ses études critiques sur *Raphaël*, *Prud'hon*, *Poussin*, les *Variations du beau*, etc... furent longtemps difficiles à consulter dans les revues où elles avaient primitivement paru ou dans le livre de Piron, tiré à un très petit nombre d'exemplaires. Elles sont aujourd'hui à la portée de tous les lecteurs dans les deux volumes qu'elles remplissent. Ces pages contiennent bien des pensées et des jugements dignes d'un grand et sage esprit, même,

lorsque, comme il arrive parfois, une certaine inexpérience de la composition littéraire donne à l'ensemble de l'étude une allure un peu traînante. La personnalité de l'artiste et de l'homme se montre avec infiniment plus de liberté et de force dans les lettres familières et surtout dans le *Journal*. Baudelaire, sans être aussi renseigné que nous le sommes aujourd'hui, a deviné ce dont Delacroix était capable la plume à la main. « Ce qui marque le plus visiblement, dit-il, le style de Delacroix, c'est la concision et une espèce d'intensité sans ostentation résultant habituellement de la concentration de toutes les forces spirituelles vers un point donné. » Et un peu plus loin il note la prédilection de Delacroix « pour les écrivains concis et concentrés dont la prose, peu chargée d'ornements, a l'air d'imiter les mouvements rapides de la pensée et dont la phrase ressemble à un geste ».

Tout s'efface devant le *Journal*, ce livre incomparable qui n'est pourtant qu'une suite de fragments dont beaucoup sont faits de phrases inachevées ou négligées. Nous ne le possédons d'ailleurs que dans une copie incomplète, et ce n'est que depuis 1893 que cette copie a été imprimée, non pas tout à fait intégralement, par les soins d'un peintre et d'un critique, René Piot et Paul Flat, le peintre, homme de culture raffinée, étant désigné pour cette mission de confiance par le fait qu'il avait eu pour maître Pierre Andrieu, élève, collaborateur, exécuteur testamentaire d'Eugène Delacroix et auteur précisément de la copie publiée.

Ces divers documents ont pour notre plus grand profit servi de base aux éloquents et savants historiens qui, depuis quelques années, se sont mesurés avec ce grand sujet de la vie et de l'œuvre d'Eugène Delacroix : Etienne Moreau-Nélaton, Louis Gillet, Henri Focillon, Raymond Escholier. Ce dernier est en train de



Cl. Archives Photo , Paris.

DELACROIX. — Scènes des massacres de Scio (*Musée du Louvre*).

consacrer à l'auteur des *Massacres de Scio* et des *Croisés à Constantinople*, une monographie aussi complète que possible, en trois gros volumes, dont le premier vient de paraître.

Le *Journal* fera ici l'objet d'une conférence. Il le mérite et tout le monde se félicitera que cette conférence ait été attribuée à M. André Joubin, c'est-à-dire à l'érudit le mieux armé pour une telle étude. M. Joubin a entre les mains pour certaines parties, un texte préférable à celui des premiers éditeurs; il a aussi de l'inédit. Il prépare une publication nouvelle du *Journal*, qui sera vraiment digne de notre grand homme.

Avec leurs imperfections inévitables, les trois volumes dont nous resterons toujours reconnaissants au zèle de MM. René Piot et Paul Flat ont eu bien des lecteurs passionnés. Je crois même qu'ils en ont de plus en plus. A mesure que le temps passe et fait oublier bien des réputations spécifiquement littéraires qui furent un jour éclatantes, on voit grandir le prestige de ce livre unique en son genre, mais qui se rattache à la plus française peut-être de nos gloires intellectuelles, je veux dire à la lignée de nos psychologues et moralistes.

Unique, ce livre l'est assurément en tant qu'œuvre d'un peintre et d'un grand peintre. On n'a pas à s'étonner qu'un artiste célèbre écrive sur son art et consigne les résultats de son expérience dans des discours, des traités ou des mémoires. Depuis Cennino Cennini jusqu'aux plus récents manieurs de pinceau plumitifs, en passant par Léonard, Le Brun et Reynolds, on pourrait citer honorablement bien des noms. Il est déjà plus rare qu'un peintre publie dans des revues des études de critique historique qui ne se distinguent peut-être de celles que l'on y trouve sous des signatures de spécialistes que par une certaine inégalité dans le tour de main, une plus grande élévation

de pensée et une plus sûre compétence. Ce qui ne s'était jamais encore vu, c'est qu'un grand peintre écrivît, non pas un brillant morceau d'improvisation littéraire ou même quelques essais raffinés comme les vers de Degas, mais une œuvre de fond, confidente de toute sa vie, et qui, dans sa partie la plus originale, suppose à un degré supérieur des facultés spéciales sans relation nécessaire avec le génie artistique.

En somme, notre étonnement et notre admiration devraient être aussi grands que si nous apprenions tout à coup que Stendhal a laissé des toiles de sa main qui permettent de le ranger parmi les excellents peintres.

Le *Journal de Delacroix* était pour Barrès un livre de chevet. On comprend bien une telle prédilection chez l'analyste de soi-même qui a inventé la « culture du moi » et qui a intitulé un de ses ouvrages : *Un amateur d'âmes*. Je me demande si les plus fervents lecteurs et admirateurs du *Journal* ne sont pas aujourd'hui les littérateurs plutôt que les artistes. En effet, sans négliger les nombreuses pages où Delacroix a jeté ses réflexions sur son art, sur les maîtres qu'il admire, sur ses propres projets de compositions, nous attachons un prix bien plus haut, dans ce livre extraordinaire, à tout ce qui, sous forme de pensées brèves, d'analyses subtilement conduites, de graves raisonnements ou d'indications semblables à des esquisses, est confession sincère, sans parure concertée, de vie morale, spirituelle, intellectuelle. On pense à ce Stendhal que je viens de nommer et qui fut l'ami de notre peintre, à Henri-Frédéric Amiel, au *Cahier rouge* de Benjamin Constant, au *Journal intime* de Maine de Biran. Le *Journal* serait une chose infiniment précieuse, même si, comme Amiel, Delacroix n'avait rien fait d'autre dans sa vie. Qu'en dire, quand l'auteur est par ailleurs un si grand homme?

Ce grand homme a de tout temps rêvé d'universalité. Il ressemble en cela aux maîtres les plus fameux de la Renaissance.

Il racontait à Piron que dans son enfance il avait pensé à se faire musicien, et cela n'a rien de surprenant pour qui a su sentir la qualité musicale de sa couleur, l'orchestration à la fois savante et inspirée par laquelle il est, dans ses bons jours, supérieur à Rubens lui-même. Le 11 mai 1824, il écrit : « Que je voudrais être poète! » Après quoi, tantôt dans des lettres à ses amis, tantôt dans son *Journal*, il avoue franchement l'échec de ses essais poétiques, car il a déjà des yeux de juge sans illusion pour lui-même. Mais n'est-ce pas un signe de grandeur d'esprit que d'hésiter, ne fût-ce qu'à une certaine heure de la jeunesse, entre divers emplois de ses facultés? Poésie, Musique, Peinture, laquelle de ces déesses est la plus belle? Il est naturel en tout cas que le grand homme, même quand l'âge lui a conseillé de modérer ses aspirations, ne souffre encore qu'avec peine de renoncer à telle ou telle chose qu'il se sent capable de concevoir et d'accomplir. A deux reprises dans le *Journal*, nous lisons des notes sur le ridicule de la limitation des genres :

L'homme qui ne fait qu'un trou d'aiguille toute sa vie... Les grands hommes ont fait de tout quand ils ont voulu... L'esprit est une poche qui s'étend à mesure qu'on y met plus de choses...

Ailleurs il écrit : « Le véritable artiste connaît toute la nature »; lui, en effet, il sait tout faire; le peintre épique et lyrique de *Sardanapale* et des *Croisés*, le grand décorateur du Palais-Bourbon, du Luxembourg et de Saint-Sulpice est aussi un grand paysagiste, non seulement dans les fonds de ses vastes compositions, mais

quand il peint à l'aquarelle ou à l'huile les champs et les bois, ou la mer vue du haut d'une falaise; il est l'auteur du *Poële* qui fait penser à la *Fontaine* de Chardin, et, s'il avait voulu, le peintre de l'*Appartement du Comte de Mornay*, aurait pu rivaliser avec les petits maîtres hollandais, un Pieter de Hooch et même un Vermeer.

Dès sa jeunesse, Delacroix, cherchant où il pouvait la nourriture de son imagination lyrique et ne voyant guère dans son pays de grands poètes, — sauf en prose Chateaubriand, — interroge au loin le ciel, comme le firent d'ailleurs presque tous lès hommes de son temps. La gloire de Gœthe rayonne sur l'Europe. Lord Byron séduit toute la jeunesse. Delacroix n'échappe pas à ces prestiges plus que Musset, Stendhal, Mérimée ou Sainte-Beuve. Ce n'est pas par hasard que ces noms sont mis ici en regard de celui de notre grand peintre. Ce sont ceux d'hommes avec qui il a entretenu des relations d'amitié, pour qui il a marqué, tantôt plus, tantôt moins, une vraie estime intellectuelle. Or, ni Musset, ni Stendhal, ni Mérimée, ni Sainte-Beuve, ne se sont livrés sans réserve à l'intoxication romantique. Ils trouvent chez le Dante, l'Arioste, le Tasse, hérauts du génie latin, une sorte d'antidote aux messages de l'Allemagne et de l'Angleterre. Aussi bien les uns et les autres ont toujours fait la part grande à l'intelligence critique. Inutile d'insister sur une telle évidence pour Sainte-Beuve. C'est vrai aussi pour Stendhal, Mérimée et, quoi qu'on y pense moins vite, pour Musset. Le choix est donc significatif.

Il a pour contre-partie le tableau des inimitiés ou au moins des méfiances. Balzac irrite Delacroix. Lamartine lui fait l'effet d'un enfant qui chante. Sand, — « la pauvre Aurore », ainsi qu'il la nomme souvent dans son *Journal*, — il a eu pour elle un caprice amoureux, et il est toujours de bon cœur son ami, mais les ouvrages de

cette folle lui font pitié. Reste le prince et chef et demi-dieu : Hugo et lui se regardent de loin comme des puissances trop prudentes pour se déclarer la guerre, mais chez qui la paix n'engendre pas la sympathie.

Le seul vrai romantique que Delacroix ait sincèrement aimé et admiré, c'est Chopin : « Mon cher petit Chopin », écrit-il presque chaque fois qu'il s'occupe de lui dans son *Journal.* C'est une véritable tendresse pour l'homme, et aussi pour le talent. Mais n'oublions pas que, s'il y a un art où l'émotion, l'informulé, le suggéré, le subjectif dominent et où, par conséquent, règne de droit le romantisme, c'est la musique.

Un jour, dit-on, Delacroix se trouvait au Luxembourg ; la magnifique coupole qu'il y avait peinte venait d'être découverte au public. Quelqu'un courut vers lui et s'écria : « Monsieur Delacroix, vous êtes le Victor Hugo de la peinture. » — « Vous vous trompez, Monsieur, » repartit froidement notre grand peintre : « je suis un pur classique. »

Certes l'esprit universel de Gœthe était mieux fait, malgré l'accent germanique, pour lui plaire et pour l'inspirer. On connaît la belle anecdote rapportée par Eckermann : les lithographies de Delacroix sur *Faust* furent montrées à l'Olympien de Weimar, qui en exprima sa satisfaction en termes extrêmement flatteurs.

Par réciprocité, par instinct, chez les poètes romantiques on n'a pas vu de bien vives affections pour Delacroix. Celui des fervents sectateurs d'Hugo qui a été en même temps critique d'art et qui a joui d'une grande réputation comme tel, Théophile Gautier, on ne peut pas dire qu'il ait été injuste pour notre peintre. Quand disparut l'auteur des *Femmes d'Alger*, des *Croisés*, et du plafond d'*Apollon vainqueur*, le bon Théo parla de lui avec convenance. Il ne pouvait pas être insensible à

cette force, à cette intelligence, à cette richesse d'imagination. Il a tracé d'Eugène Delacroix, vers 1830, de « ce jeune homme élégant et frêle qu'on ne pouvait oublier quand on l'avait vu », une charmante et nette image que nous ne saurions non plus oublier :

Son teint d'une pâleur olivâtre, ses abondants cheveux noirs, qu'il a gardés tels jusqu'à la fin de sa vie, ses yeux fauves à l'expression féline, couverts d'épais sourcils dont la pointe inférieure remontait, ses lèvres fines et minces, un peu bridées sur des dents magnifiques et ombrées de légères moustaches, son menton volontaire et puissant, accusé par un méplat robuste, lui composaient une physionomie d'une beauté farouche, étrange, exotique, presque inquiétante... Cette tête nerveuse, expressive, mobile, pétillait d'esprit et de passion...

Mais on devine que Théo, comme tant de ses contemporains, s'il était subjugué par l'autorité, le prestige, l'espèce de fascination qui émanaient de cet homme, n'était pas aussi sûr d'aimer et d'admirer son œuvre.

Personne, continue-t-il, n'était plus séduisant que lui, lorsqu'il voulait s'en donner la peine. Il savait adoucir le caractère féroce de son masque par un sourire plein d'urbanité. Il était moelleux, velouté, câlin comme un de ces tigres dont il excelle à rendre la grâce souple et formidable et, dans les salons, tout le monde disait : « Quel dommage qu'un homme si charmant fasse de semblable peinture ! »

Ici ne se demandera-t-on pas si Gautier est aussi étranger qu'il voudrait nous le faire croire à cette opinion des gens du monde ? On en doute encore plus quand on lit la phrase suivante : « Jamais œuvre ne ressembla moins à l'idéal de l'artiste que celui d'Eugène Delacroix. » Car Gautier, comme la plupart de ses contemporains et un

assez grand nombre encore des nôtres, prétend voir chez Delacroix une sorte d'antagonisme secret et douloureux entre les aspirations classiques de l'intelligence et les emportements fougueux, tumultueux du tempérament.

Baudelaire a vu plus juste. Bien qu'il ait quelque peu donné, lui aussi, dans cette surprise qu'a causée à tous les tenants du romantisme, — lesquels étaient généralement plus ou moins les tenants de la Révolution — la sagesse des opinions littéraires, politiques, sociales ou artistiques affichées par Eugène Delacroix, soit en conversation, soit par écrit, il a trouvé une explication ingénieuse de ce contraste ; c'est que les créateurs de génie, si parfois ils s'adonnent au métier de critique, ne vont pas louer les qualités qu'ils possèdent, mais celles qui leur manquent. Et, sans se nommer lui-même, il fait allusion à un poète que nous reconnaîtrons facilement, « poète d'une nature toujours orageuse et vibrante, qu'un vers de Malherbe, symétrique et carré de mélodie, jette dans de longues extases ». Quant à nous, aujourd'hui, il nous plaira d'accepter cette discrète et presque involontaire assimilation que Baudelaire nous propose entre as propre posture à l'égard du romantisme et celle d'Eugène Delacroix. Comme Delacroix, Baudelaire est à la fois romantique et classique. Ce qui est romantique en lui, c'est l'instinct et la volonté de mettre dans son œuvre ce qu'il y a de plus rare, de plus personnel, de plus irréductible dans sa sensibilité, c'est l'ambition d'ouvrir à la poésie des champs inexplorés, soit dans les obscures profondeurs de l'âme humaine, soit dans les aspects de cette nature au sein de laquelle nous avons été jetés et que nous ne connaîtrons jamais complètement, c'est l'idée de prolonger par une sorte d'incantation musicale la pensée du poète et les mots cadencés qui la traduisent, — c'est enfin ce « frisson nouveau » dont Hugo,

empereur régnant des Lettres romantiques, lui a solennellement reconnu l'invention. C'est même, si l'on ose toucher d'un doigt respectueux les points faibles du plus lucide et du plus intelligent de nos génies poétiques, c'est çà et là, un peu de mystification, quelques puérilités ou affectations. Mais que nous font aujourd'hui ces légères scories, bonnes tout au plus à nous rappeler qu'il n'est pas au pouvoir des plus inspirés parmi les hommes de créer une œuvre sans défaut? Conclusion conforme à l'intime philosophie et d'Eugène Delacroix et de Baudelaire, ces deux grands esprits ayant sans cesse remué dans leur tête sous toutes les formes, à l'instar de nos classiques du XVII[e] siècle, des orateurs de la chaire et de Pascal lui-même, la double pensée de la grandeur et de la misère humaine. Ils ont tous deux, à une vingtaine d'années d'intervalle, c'est-à-dire à l'intervalle, ou peu s'en faut, de la différence d'âge qu'il y avait entre eux, subi une déviation passagère sous l'empire des décevants effluves exhalés d'une révolution. Delacroix en 1830, en 1848 Baudelaire eurent chacun sa crise d'illusion politique et d'idéalisme libéral. Mais cela dura peu et, le reste de leur vie, rien ne leur fut plus insupportable, ne leur parut plus absurde et plus risible que ce dogme du progrès indéfini dont ils voyaient les prises sur leurs contemporains, les romantiques de la politique et de l'art.

Largement munis d'éducation et de pensée classiques, ils ont fait et voulu faire une œuvre, nouvelle certes par l'inspiration, comme d'ailleurs toute œuvre d'art digne de vivre, — car c'est en ce sens qu'il faut entendre la parole si souvent répétée de Gœthe : « toute poésie est de circonstance », — mais qui serait assez belle et assez ordonnée pour entrer comme un anneau d'or dans la chaîne ininterrompue des chefs-d'œuvre de tous les temps.



Cl. Archives Photo, Paris.

DELACROIX. — La mort de Sardanapale. Fragment (*Musée du Louvre*).

Aujourd'hui nous voyons clairement que, par sa philosophie foncière à la fois et par sa forme plastique, l'une si imprégnée de psychologie, de morale et même de théologie catholiques, l'autre plus proche de Racine que de Victor Hugo, l'œuvre de Baudelaire, qui sort du romantisme, est en réaction contre lui à peu près comme Cézanne, qui a d'abord cherché son génie dans les subtilités de l'impressionnisme, annoncera et préparera, suivant ses propres termes, « un art aussi solide et durable que celui des musées ».

Ce que l'on crut l'opposition de deux forces ennemies, c'est au contraire une dualité féconde. La définition que Baudelaire en a donnée pour Delacroix vaut pour lui-même. « Delacroix, dit Baudelaire, était passionnément amoureux de la passion et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible. » Ils étaient faits pour se comprendre ; tous deux ont eu ce privilège inouï d'être à la fois grands critiques et grands poètes. Intelligence et imagination, émotion et volonté, c'est le double principe qui habite seulement les plus hauts génies.

Avant d'aller plus loin, ne faudrait-il pas se demander : « Qu'est-ce que le romantisme? » Question redoutable. Le romantisme n'est-il pas de ces choses qui prêtent à des disputes acharnées, sur lesquelles chacun se sent plus ou moins éclairé par le sentiment et dont personne n'est capable de donner une définition nette, encore moins une définition acceptable pour les deux partis? Qu'on me permette d'alléguer, cependant, faute d'équation scientifique, le mot de Gœthe qui, sous son apparence de boutade, est chargé de vérité profonde : « J'appelle classique ce qui est sain et romantique ce qui est malade. » Sain, c'est une manière de dire : ce qui con-

vient à tous les hommes de tous les temps et de toutes les nations. Dans la maladie, c'est au contraire l'individuel qui s'exaspère. Mais tout de suite, un correctif s'impose. Lorsque Hugo, Delacroix et les autres commencent à écrire ou à peindre, les gens qui se réclament du principe de santé universelle ne représentent plus rien de vivant. La vie ne pouvait plus venir que d'ailleurs. Les nouveaux venus étaient peut-être des malades. Mais que ce mot ne nous effraie pas! Nous sommes tous des malades, puisque nous mourrons un jour! Sur ceux qui, comme Delacroix, avaient un fond de sagesse et de raison, le romantisme agit à l'égal d'un puissant tonique. Principe morbide, peut-être, poison, si l'on veut; mais avec les poisons on fait les remèdes; c'est une question de dose.

La Révolution davidienne avait été en son temps assez facilement comprise et acceptée : c'est qu'elle répondait à un désir plus ou moins conscient des artistes et du public. Le romantisme, ainsi que l'a montré dans la première de ces conférences, M. Hautecœur, s'annonçait de loin, dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Le sentimentalisme de Rousseau, son génie, son influence prodigieuse sur les idées et les mœurs conduisaient les hommes de chez nous à une double révolution, celle de la politique et celle de l'art.

Pourquoi Delacroix s'est-il heurté si longtemps au mauvais vouloir? Il y a presque toujours quelque chose de mystérieux et qui nous échappe dans les phénomènes d'engouement ou d'aversion, qu'il s'agisse des individus ou des foules. Remarquons cependant que ceux qui, dans la peinture française, représentent vraiment et naïvement le romantisme déjà traditionnel et collectif, c'est Ary Scheffer, c'est Louis Boulanger, c'est Devéria, c'est même Paul Delaroche. Or ils furent compris tout de

suite, le succès ne leur a pas été refusé. Faut-il donc croire qu'en Delacroix, ce n'est pas le romantique qui déplut, c'est l'homme de génie? Dans le monde tel qu'il est, tel qu'il était déjà, il y a cent ans, l'homme de génie n'apparaît-il pas comme un étranger?

« On m'a enregimenté, disait dédaigneusement Delacroix, dans la coterie romantique, ce qui signifiait que j'étais responsable de leurs sottises, et, ce qui a beaucoup ajouté dans l'opinion à la liste des miennes. » Les grandes théories ambitieuses qui, pour la masse des hommes sont des mots d'ordre, des principes de cohésion ou, à l'occasion, des moyens de succès, les vrais maîtres en voient bientôt la vanité et même le péril.

Un Delacroix dépasse son temps et les théories mêmes dont il semble l'interprète le plus autorisé. Cependant il est de son temps, ne fût-ce que parce qu'il aime la vie. Or quelle vie peut-il aimer avec des yeux et une émotion d'observateur et de peintre, si ce n'est celle qui l'enveloppe et circule autour de lui?

Il ne peut donc échapper entièrement aux idées, passions, préjugés régnants. C'est un voyageur qui ne fume pas, mais qui est assis au milieu des fumeurs : ses habits s'imprègnent de l'odeur du tabac. Cependant, car ces mouvements obscurs de l'âme semblent presque toujours avoir un double aspect antinomique, le grand homme, tout en étant vraiment de son temps, ne l'aime pas; en lui naît et se développe une nostalgie, source de poésie. Poussin grogne dans ses lettres que tout va mal et que les hommes dégénèrent. Michel-Ange pensait de même. Delacroix ne montre pas beaucoup plus de satisfaction dans son *Journal*. C'est que le grand homme rencontre peu d'égaux — comment le pourrait-il? — chez les vivants. Ses égaux, ils sont seulement dans le passé ou dans l'avenir.

Delacroix, qui apparut à ses contemporains comme un farouche révolutionnaire et un contempteur des règles, fut au contraire un restaurateur du véritable ordre classique. Sa mission fut de renouer la tradition de l'école française par-dessus le fossé qu'avaient creusé la réforme intransigeante de David et le faux ordre d'un dogmatisme sans vie. David avait crû que le grand art consistait à disposer comme dans un bas-relief des figures aux gesticulations violentes, dessinées comme d'après des moulages de statues antiques et peintes aussi comme pourraient l'être des plâtres coloriés. Prud'hon et Gros, cependant, avaient heureusement maintenu un courant de peinture française où circulaient encore le sang et la vie. Delacroix, qui publie sur Prud'hon des pages animées d'une clairvoyante sympathie et qui, après que son succès au Salon de 1822 lui eut attiré les compliments de Gros, demande comme une suprême récompense la faveur d'être introduit et laissé seul quelques heures dans l'atelier où sont enfermées les grandes *Batailles* de l'Empire, Delacroix qui, comparant une toile de Géricault à un tableau de David, écrit dans son *Journal* ces paroles remarquables : « Il a tout ce qui a toujours manqué à David, cette forme pittoresque, ce nerf, cet *osé* qui est à la peinture ce que la *vis comica* est à l'art du théâtre », Delacroix rétablit définitivement chez nous les vraies lois de l'art : liberté de composition, qualité expressive et jet spontané du dessin, éclat, harmonie, richesse de la couleur, agrément de la touche. En ce sens on peut dire, sans aucun paradoxe, que Delacroix est plus classique que David et même que le continuateur des théories de David, Ingres, avec tout ce que l'auteur de la *Source* et du *Bain turc* leur ajoute de passion et de génie. C'est la révolution davidienne qui est une rupture. Delacroix répare la brèche, relève la ruine, en fait une

maison noble, brillante, aérée où pourra s'abriter l'art vivant, pour une longue suite de générations et où les plus indépendants des inventeurs trouveront les meilleurs points d'appui pour des essors nouveaux.

Le reproche de ne pas savoir dessiner est, nul ne l'ignore, celui que d'âge en âge tous les Zoïles et même quelques prétendus Aristarques lancent à la face des maîtres originaux. Même sur ce terrain limité du dessin où pensent triompher ses adversaires académiques, il faut proclamer la supériorité d'Eugène Delacroix, si on le compare au doctoral constructeur de tant de grandes machines historiques, à l'homme qui s'est cru le Phidias et le Polygnote de la République Une et Indivisible. Ceux qui ont quelque habitude des vénérables portefeuilles où sont rangés les soixante mille dessins du Louvre, savent que les dessins de David sont infiniment moins nombreux que ceux de Delacroix. Encore n'est-ce rien et l'on pourrait y voir un effet du hasard. Ce qui est plus significatif, c'est qu'ils sont corrects, faciles, mais non dépourvus d'une sorte de banalité, pour tout dire, froids et médiocres. Voyez au contraire les dessins d'Eugène Delacroix : croquis nerveux à la plume, notes de paysage à l'aquarelle, fluides et merveilleusement touchées, prises à Champrosay, à Dieppe, à Valmont ou à Nohant, recherches de compositions, études de figures nues ou drapées, d'animaux, d'armes, de fleurs, ils sont innombrables. Ils remplissaient bien des cartons dans l'atelier du maître et celui-ci, qui, sévère pour lui-même, en avait beaucoup détruit, voulut qu'étalés dans une vente publique, ils plaidassent sa cause auprès de la foule trompée par une absurde légende. C'était sa coquetterie secrète et sa réponse à tant de frivoles détracteurs.

Il y aurait des remarques à faire sur un sujet qui, à ma connaissance, n'a pas appelé l'attention des critiques

ni des esthéticiens. Pourquoi y a-t-il tant d'inégalité dans le nombre et la valeur des dessins que des artistes, à talent presque égal, nous ont laissés ? Pourquoi en somme y a-t-il, parmi les grands peintres, ceux qui dessinent sans cesse, avec curiosité, avec passion, et ceux qui ne dessinent pas ou guère ? En face de David et de Courbet qui ne dessinent pas, les dessinateurs, c'est Ingres, c'est Delacroix, c'est Corot. L'attitude des premiers ne peut-elle pas s'expliquer par la confiance en soi, par l'espèce d'assurance, d'ailleurs légitime, que donne un métier impeccable à un esprit qui ne cherche ni trop haut ni trop loin ? Le dessin c'est l'étude, la recherche, le désir jamais satisfait de la perfection ou de l'expression, c'est l'inquiétude, la passion, l'imagination.

Quand Delacroix griffe le papier de sa plume, il fait penser à Goya, mais un Goya chez qui éclateraient par endroits des accents de force dignes de Rembrandt. Il y a de lui des dessins de nu au crayon qui ne pâlissent pas devant les célèbres études de ce passionné connaisseur du corps féminin que fut Ingres. Voici les *Jeunes filles spartiates*, dessin déjà très poussé d'une composition destinée au Palais-Bourbon et qui ne fut pas exécutée. Cet admirable feuillet, où la fougue et le mouvement ne nuisent en rien à la noblesse et à la jeunesse des formes, n'a-t-il pas une sorte d'équivalent dans cette note du *Journal*, où la subtilité de la pensée a trouvé un langage d'une poésie si personnelle[1] ?

Natures jeunes. J'ai dit quelque part qu'elles ont des ombres plus claires... Elles ont quelque chose de tremblé, de vague, qui ressemble à la vapeur qui s'élève de terre dans un beau jour d'été...

1. *Journal*, 11 janvier 1857, t. III, p. 208.

Mais ni pour l'esprit d'Eugène Delacroix, ni pour sa main, le dessin n'est séparé de la couleur. M. Focillon[1] a très bien exprimé cette alliance qui a été sentie par les meilleurs biographes : « Il ne décompose pas le monde des choses visibles en deux ordres qui se superposent, l'ordre du dessin et l'ordre de la couleur; ils se mêlent, ils se pénètrent l'un l'autre. Chez lui, comme chez les grands musiciens, il n'y a pas divorce entre la sonorité et les rapports abstraits des nombres. »

Parmi les dessins aujourd'hui disparus, il en est un dont la perte est bien regrettable, si l'on en juge par le fac-similé de Robaut qui nous a été conservé; on peut l'appeler le *Triomphe du Génie.* Il aurait bien tenu sa partie dans ce concert, revanche posthume du grand homme méconnu. Il date de 1839, année où le second tableau d'Eugène Delacroix sur la vie de l'auteur de la *Jérusalem délivrée*, *Le Tasse dans la maison des fous*, avait été refusé au Salon. Refusé au Salon, un Delacroix qui a quarante-trois ans et qui a déjà fait tant de chefs-d'œuvre! Le Génie, sous les traits d'un jeune homme, suit un chemin montant, appuyé sur l'épaule de la Force qui tient la massue d'Hercule. La Gloire lui tend les bras. Il ne regarde même pas à terre les bêtes rampantes qui tâchent de s'accrocher à son vêtement ni celles qui sifflent dans les airs. Comme le remarque le regretté Étienne Moreau Nélaton[2] qui reproduit le fac-similé de Robaut, Ingres montrait moins de générosité dans la vengeance lorsque, quelques années auparavant, victime lui aussi de l'ignorance et de l'envie, il accumulait les croquis pour un satirique *Triomphe de la Médiocrité*, resté à l'état de projet de même que l'allégorie plus

1. *La peinture au XIXe siècle*, T. I, p. 222.
2. *Delacroix raconté par lui-même*, T. I, p. 197.

sereine de son grand rival. La composition de Delacroix n'est pas sans rapport avec l'*Inspiration du Poète* de Poussin, rencontre d'autant plus émouvante qu'elle ne suppose aucune imitation directe, puisque l'admirable toile aujourd'hui au Louvre était alors inconnue de tous.

On ne peut nier cependant qu'il n'y eût dans le romantisme ambiant quelque chose qui touchait au point le plus intime la sensibilité d'Eugène Delacroix. La correspondance et les premières années du *Journal* nous en fourniraient des preuves curieuses. Lisons, par exemple, ce que ce jeune homme de vingt et un ans écrit à son ami Pierret en 1819. Il entrevoit peut-être déjà le tableau qu'il fera cinq ans plus tard du *Tasse dans sa prison :*

N'est-ce pas que cette vie du Tasse est bien intéressante? Que cet homme a dû être malheureux! Qu'on est rempli d'indignation contre ces indignes protecteurs qui l'opprimaient sous prétexte de le garantir contre ses ennemis et qui le privaient de ses chers manuscrits! On pleure sur lui. On s'agite sur sa chaise en lisant cette vie; les yeux deviennent menaçants, les dents se serrent de colère.

Plus tard, alors que le premier enchantement était passé, bien passé, il ne se rappelait pas sans quelque ironie « le temps où il aimait Byron ». Des paroles recueillies par Théophile Silvestre seront, comme on pouvait s'y attendre de la part de cet observateur aussi clairvoyant pour lui-même que pour les autres, la meilleure définition de son attitude à l'égard du romantisme : « Si l'on entend par romantisme la libre manifestation de ses impressions personnelles, non seulement je suis romantique, mais je l'étais à quinze ans. »

Il n'y a en effet qu'un bon romantisme, et il est éternel, c'est le romantisme psychologique qui introduit, insinue partout dans l'œuvre la personnalité de l'artiste avec ce



Delacroix. — La barricade (*Musée du Louvre*).

qu'elle a de plus intime, de plus émotif, de plus instinctif.

Qu'on ne se laisse pas tromper par le caractère spécial des sujets, et que l'on ne se figure pas que Delacroix, à l'instar des Delaroche, des Schefer et des Devéria, à l'instar aussi du théâtre d'Hugo, a conçu le romantisme comme une mise en scène dramatique de l'histoire! Certes, son imagination était naturellement dramatique, mais lyrique plus encore, et c'est le lyrisme qui a totalement fait défaut aux peintres de bonne volonté, que je viens de nommer. Delacroix voyait dans une sorte de bouillonnement cérébral surgir, comme un fantôme, puis se préciser et vivre de la vie surhumaine de l'art le tableau dont il cherchait la composition, le crayon ou la plume à la main. On ne dira jamais mieux que lui là-dessus. Voici les réflexions qu'il note dans son *Journal* au moment où il vient d'achever les *Massacres de Scio*. Et il n'avait pas vingt-six ans, lorsqu'il peignit cette toile fameuse, œuvre à la fois de passion et d'intelligence. Rien n'est plus beau que cette maturité précoce et cette autorité déjà magistrale disciplinant la fougue de la jeunesse sans la refroidir.

O dernier sourire d'un mourant, écrit notre jeune peintre. Coup d'œil maternel... Étreintes du désespoir... Domaine précieux de la peinture... Avouons que j'ai travaillé avec passion. Je n'aime pas la peinture raisonnable. Il y a en moi un vieux levain, un fond tout noir à contenter. Si je ne suis pas agité comme le serpent dans la main de la Pythonisse, je suis froid. Tout ce que j'ai fait de bon s'est fait ainsi.

Regardons cependant les dessins, les esquisses qui nous permettent de suivre les étapes de sa pensée, depuis le jour de mai 1823 où il a inscrit dans son *Journal :* « Je me suis décidé à faire pour le Salon des *Scènes du Mas-*

sacre de Scio. » Considérons notamment la belle aquarelle du Louvre qui marque déjà un état avancé de la composition. Combien, au rebours de ce qui arrive pour la plupart des peintres, même des plus grands, combien le tableau, mieux équilibré d'ailleurs dans ses lignes et dans les rapports de ses couleurs, est plus passionné! Le cheval héroïque avec son cavalier rutilant et farouche, l'Hécube hagarde qui pleure tant de morts et les siens, l'attitude du mourant et sa vérité grandiose, toutes ces émouvantes trouvailles sont l'effet de la réflexion.

Des remarques en apparence contraires, mais qui conduisent aux mêmes conclusions, pourraient être suggérées par l'esquisse d'une autre des grandes œuvres de ce temps-là, de celle qui est comme un magnifique et mélancolique adieu à la jeunesse. Je veux parler de la *Mort de Sardanapale*. Il y a incontestablement plus d'horreur tragique dans l'admirable esquisse qui est depuis peu entrée au Louvre que dans la version définitive. Il se peut que la complaisance du peintre pour la beauté d'une jeune femme blonde lui ait inspiré un changement qui étale au milieu du sombre holocauste royal une vision de joie et de douceur lumineuse. Mais qui, comparant l'esquisse et le tableau, qui croira que ce changement n'est pas, quelle qu'en soit la première origine, un acte de volonté réfléchie? Qui se plaindra de la faute, si c'en est une, qui nous vaut une des plus merveilleuses créations de notre grand peintre et de toute la peinture? Qui ne voit d'ailleurs combien cette douceur, cette beauté, cette tendresse de chair et de cœur, et l'effroi et la soumission de cette blonde victime ajoutent de profonde humanité et de vrai pathétique au drame, dans une œuvre où l'esprit même du sujet requiert la plus somptueuse orchestration colorée autour du centre lumineux et rayonnant

dont elle ne saurait, surtout dans la toile de grand format, se passer?

Ces deux exemples suffisent à nous faire comprendre comment et pourquoi, romantique par le choix des sujets, Delacroix est romantique et classique à la fois dans la réalisation.

Le romantisme des sujets, c'est évidemment ce qui porte le plus la marque du temps, c'est ce qui aujourd'hui risquerait de nous laisser de glace ou même de nous rebuter. Nous nous étonnons un peu qu'on ait tant travaillé à illustrer en peinture des scènes de Walter Scott, ou de Byron, ou même de Shakespeare; nous sommes très loin d'une telle esthétique. Mais en effet, ceux qui n'ont fait que traduire en anecdotes peintes des anecdotes écrites ou composer de grandes illustrations, dont le format n'augmente nullement la qualité, en marge des romanciers et des poètes, — et ce sont presque tous les peintres de l'école romantique, Delacroix excepté, — ceux-là ne nous intéressent plus guère que comme des témoins de l'histoire des idées et des mœurs. Tout autre est l'ambition d'Eugène Delacroix. Comme Rubens représentant dans une toile immense les *Malheurs de la Guerre*, le *Gouvernement de la Reine* ou la *Félicité de la Régence*, il a en lui de quoi nous retenir et nous charmer toujours, en dépit du goût qui change et des écoles qui se succèdent.

En somme on pourrait dire sans paradoxe que Delacroix a été romantique dans la mesure où Rembrandt le fut deux siècles plus tôt. Seulement il est venu à une heure où le romantisme était une mode nouvelle ou renouvelée, tandis que Rembrandt fit du romantisme sans le savoir à une époque et dans un pays où l'on souhaitait tout autre chose. Aussi l'auteur de *Saül* et des *Pèlerins d'Emmaüs* fut-il un isolé.

Delacroix s'isole aussi par sa grandeur. S'il parut à certains moments jouer le rôle de chef d'école, ce fut presque malgré lui. D'ailleurs peut-on vraiment dire qu'il y ait eu des écoles au XIXe siècle? S'il y en a eu, en tout cas, elles ne ressemblent en rien à celles dont la succession forme l'histoire de la peinture, avant et depuis la Renaissance, et surtout elles n'ont pas porté les mêmes fruits. En fait, elles furent stériles. Au lieu de ces ateliers fortement constitués sous la direction d'un maître et où se transmet une doctrine en même temps qu'un métier, on ne vit guère chez nous de ralliement qu'autour des théories plus ou moins hasardeuses, lancées par des littérateurs ou des esthéticiens. Que l'on fasse la liste des grands peintres du XIXe siècle, des vrais originaux, et l'on s'apercevra quelle petite place y tient le romantisme. Romantisme, réalisme, impressionnisme, mots d'ordre dont on aurait pu sans doute se passer. Souvenons-nous que, si Delacroix n'a pas été tendre pour le romantisme, Renoir s'est exprimé encore plus sévèrement sur le compte de l'impressionnisme.

Romantique à sa façon, qui est la bonne, Delacroix ne fit pas souche de romantiques. Ceux que son enseignement a éclairés sur leur vocation ou a enrichis, ce sont des peintres qui avaient de tout autres visées et qu'il n'aurait peut-être pas beaucoup aimés. Il a cependant su reconnaître les dons extraordinaires de Courbet, tout en déplorant l'esprit de sa peinture. Cézanne, Renoir, avec Courbet il les aurait peut-être confondus sans l'étiquette de ce réalisme qu'il eut toujours en aversion.

Il n'y a pas de mélodrame dans l'œuvre d'Eugène Delacroix; mais il y a du drame dans son cœur. Nous voyons un homme, un poète, un penseur, un psychologue, ému par ce qu'il sait des efforts, des avortements, des catastrophes, des ruines, des larmes qui remplissent l'histoire

humaine, et de ses quelques joies; il rechante pour lui-même les antiques légendes dans lesquelles l'humanité, par l'entremise de ses poètes, a versé ses espoirs, ses craintes, ses désirs, ses déceptions et, envers et contre tout, son ardeur de vivre. Nos artistes aujourd'hui croient qu'il suffit de peindre les sujets les plus simples, tels que la vie les multiplie quotidiennement autour de nous, et que ces sujets se prêtent aussi bien que les plus illustres allégories à l'émotion véritable et au style. Vélasquez n'est-il pas leur premier répondant, et, depuis Courbet, n'ont-ils pas en effet ajouté des chefs-d'œuvre de leur façon aux fastes de la peinture française? Après tout, Delacroix lui-même, au temps des *Massacres de Scio* et encore un peu plus tard, n'a-t-il pas rêvé de faire dans sa peinture un amalgame inédit et magnifique de Vélasquez et de Michel-Ange?

N'en doutons pas, il sera toujours permis à un artiste original de reprendre les grands sujets religieux, historiques ou légendaires et d'y faire revivre, à l'exemple d'Eugène Delacroix, cette poésie de la tradition qui atteste l'antiquité et la pérennité de la race humaine, de ses aspirations et de ses épreuves, en lui donnant cet accent de nouveauté sans lequel il n'est pas de véritable œuvre d'art. Qu'ont donc fait d'autre Cézanne et Renoir avec leurs *Baigneuses*? Et, puisque la mythologie grecque est aussi loin de nous que la sentimentalité romantique, serait-il défendu à un poète d'être original et moderne en prenant pour thème *Narcisse* ou la *Jeune Parque*?

Les accessoires et oripeaux du bazar romantique, — pourpoints et armures des chevaliers et des troubadours, turbans et yatagans de l'Islam, — ont étouffé les médiocres. Mais Delacroix gardera l'honneur d'avoir pris ces pauvres défroques, destinées à peupler de redites sans substance tant de vains décors dans lesquels

il ne se passe rien, pour en composer de grandes pages épiques ou lyriques soulevées par la passion, vivifiées par les accords du dessin et de la couleur.

Durant son voyage au Maroc, il jette dans ses albums des centaines de croquis et d'aquarelles dont la fraîcheur et la vivacité sont admirables. A ce moment-là il est tout yeux pour la nouveauté du spectacle. Mais ses tableaux du cycle oriental sont le résultat de longues méditations après le retour. Il a été orientaliste, comme il a été romantique, subissant dans une certaine mesure la suggestion de l'ambiance, mais, une fois face à face avec lui-même, peignant un Orient demi-vu, demi-rêvé, qui correspond à cette phrase de son *Journal* : « Il n'y a de vrai que les illusions que je crée avec ma peinture : tout le reste est sable mouvant. » Ce qui, exécuté par un autre ne serait qu'une scène pittoresque relevée par l'attrait vite évaporé de l'exotisme, lui inspire ce tableau des *Femmes d'Alger*, plein de naturel, de poésie et de vérité, que les générations futures considéreront avec autant de respect et d'amour que les *Fileuses* de Vélasquez.

Quant à la *Barricade*, il n'est pas exagéré de dire qu'on ne lui connaît aucun précédent et qu'on ne lui a pas encore vu de descendance. Seul un Gœthe qui aurait été peintre était capable de concevoir et de réaliser une telle œuvre, où une allégorie inventée, créée de toutes pièces, se mêle, d'une façon si indissoluble qu'elle nous paraît aujourd'hui toute naturelle, à des éléments de réalité, on dirait presque de trivialité. De la plus précaire des émotions, d'un tumulte de la rue, d'un incident politique, il est beau d'avoir tiré une poésie inattendue et grandiose. Avec un chapeau haut de forme, des pistolets, un gamin débraillé, une robuste fille en chemise et en jupon qui sort on ne sait d'où et, dans le ciel les plis d'un grand drapeau tricolore, il est beau d'avoir fait une

composition fortement liée, éclatante et harmonieuse.

Certes, on y pourrait trouver plus d'un souvenir du *Radeau de la Méduse*. En regardant les deux corps étendus au premier plan sur les pavés, on voit bien que Delacroix n'a pas oublié cette première visite à Géricault dont, trente ans plus tard, il ne parlait encore qu'avec émotion : « Il me permit d'aller voir sa *Méduse* pendant qu'il l'exécutait dans son atelier bizarre, près des Ternes. L'impression que j'en reçus fut si vive qu'en sortant je revins toujours courant et comme un fou jusqu'à la rue de la Planche que j'habitais alors. » Delacroix n'a pas à renier cette forte empreinte; il peut avouer ce qu'il doit à Géricault. Car il l'a infiniment dépassé. Même ces morts de la *Barricade*, comme ils sont d'une beauté plus pathétique que le célèbre cadavre de la Méduse! Et malgré ce qu'il y a de force et de science dans l'immense toile de Géricault, est-ce que la vraie grandeur, celle de l'esprit, n'est pas du côté de Delacroix? Le *Radeau de la Méduse*, avec tout le respect et toute l'admiration due à une œuvre qui eut une influence si féconde sur les destinées de la peinture française, on pourrait presque n'y voir qu'un tragique fait divers sans unité profonde, au regard de la *Barricade*, où tous les éléments de la réalité sont repensés, recréés, harmonisés par un grand peintre qui est un grand esprit.

Ce n'est pas un moindre honneur pour Delacroix que d'avoir orné les palais et les églises, la Chambre des Députés, le Sénat, Saint-Sulpice, de vastes peintures décoratives comme on n'en n'avait pas vu depuis la Renaissance italienne et depuis Rubens. Tels écoinçons de la Bibliothèque de la Chambre, *Adam et Ève*, ou la *Captivité de Babylone*, concentrent dans un petit espace bizarrement circonscrit par les formes de l'architecture une poésie intense qui fait penser au Raphaël des *Loges*.

Comme le dit justement M. Louis Gillet, Delacroix, à la Chambre et au Sénat, a fait avant Hugo sa *Légende des Siècles*, non inférieure peut-être à celle du poète de *Ruth et Booz*. Pour y évoquer les annales de la civilisation humaine, Delacroix a l'accent du poète, du philosophe moderne et français qui a vu la Révolution : celui-là sait combien cet édifice de la civilisation qui abrite nous, notre foi, nos arts, nos foyers, est fragile et sans cesse menacé. Enfin il nous plaît que l'homme qui à vingt et un ans débutait dans la peinture monumentale en peignant une *Vierge* pour une église de village, Orcemont, près Rambouillet, ait, en décorant à Saint-Sulpice la chapelle des Saints-Anges, terminé sa belle vie par ces deux pages épiques : *Héliodore chassé du Temple* et *La Lutte de Jacob avec l'Ange*.

Delacroix est, avec Rubens, le seul depuis la Renaissance qui ait été à la fois un grand seigneur, une intelligence apte à toutes les tâches, un homme de vaste culture et un grand peintre. Avait-il conscience de cette affinité? Il ne s'en est jamais expliqué : il avait pour cela trop de discrétion. Il s'est beaucoup analysé dans son *Journal*, mais il n'était pas de ceux qui se plaisent à faire et à recommencer d'eux-mêmes des portraits en posture avantageuse : tels les hommes qui ne peuvent rencontrer une glace sans prendre un air de circonstance. En tout cas, on sait quel fut son culte pour Rubens. Il a bien parlé de tous les grands maîtres, y compris ceux qui étaient le plus différents de lui-même, Raphaël et Michel-Ange, Titien et Rembrandt, Poussin et Le Sueur. Mais il a souvent varié sur eux, suivant son humeur, selon les besoins momentanés de son esprit et de son imagination. Rubens est toujours près de sa pensée.

« Gloire à cet Homère de la peinture, s'écrie-t-il, à ce père



Cl. Archives Photo., Paris.

DELACROIX. -- Portrait par lui-même (*Musée du Louvre*).

de la chaleur et de l'enthousiasme dans cet art où il efface tout, non pas, si l'on veut, par la perfection qu'il a portée dans telle ou telle partie, mais par cette force secrète et cette vie de l'âme qu'il a mise partout! »

N'est-il pas curieux que l'on se soit demandé, pour l'un comme pour l'autre, si une haute naissance secrète n'expliquerait pas et cet air princier dont tout le monde fut toujours frappé et aussi certaines particularités peu ordinaires de leur vie?

Un mystère plane sur les circonstances et même sur le lieu de la naissance de Rubens. De son temps même, quelques-uns contaient une histoire romanesque. Son père avait été l'amant de la princesse Anne de Saxe, épouse peu docile de Guillaume d'Orange, le fameux Taciturne, et Pierre-Paul serait issu de ces amours aussi mal assorties que coupables, lesquelles aboutirent à un procès et à la prison de l'audacieux galant. Voilà pour Rubens la raison de sa brillante carrière, débuts dans les pages comme pour les cadets de famille noble, missions diplomatiques, faveur dont il jouit auprès des princes, toutes choses dont ne suffisent pas à rendre compte sa bonne mine, son intelligence et le charme de ses manières.

Sur Delacroix, des bruits du même genre ont couru. Longtemps ils furent écartés sans examen. Aujourd'hui, à ce qui n'est qu'une hypothèse très fragile pour Rubens répond une quasi certitude pour Delacroix. Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, qui est né à Charenton-Saint-Maurice le 26 avril 1798, n'a pu être le fils de Charles Delacroix de Contault, qui fut député de la Marne à la Convention et qui était à cette date de 1798 « ministre de la République française près celle batave », comme on disait alors. Deux procès-verbaux, rédigés par un chirurgien et dont l'un fut communiqué à l'Institut, ne laissent aucun doute sur l'impossibilité physique d'une

telle filiation. D'autre part, Ferdinand-Victor-Eugène est venu dans ce monde, vingt, dix-neuf et quatorze ans après ses frères et sœur, Charles, qui devint le général Delacroix, Henriette, qui épousa Raymond de Verninac-Saint-Maur, précédemment ambassadeur à Constantinople, et Henri qui fut tué à la bataille de Friedland. Et ce n'est pas seulement la différence d'âge qui nous frappe, c'est celle des traits. David a fait de Mme de Verninac un admirable portrait. Une toile d'Eugène Delacroix nous montre le général, son frère, couché sur l'herbe dans sa propriété du Louroux. Ce frère et cette sœur se ressemblent, sauf que Mme de Verninac est d'une beauté royale, comme une Junon, tandis que le général a la face recuite du vieux troupier et le débraillé du retraité qui se néglige. Chez tous deux on voit un type de visage à l'ovale large, un peu lourd, aux traits réguliers, au regard placide, qu'ils tiennent de l'homme qui est réellement leur père, tel que nous le connaissons par un médaillon de Chinard. Rien de commun avec cette physionomie nerveuse, ces yeux perçants quoique un peu voilés par la paupière, cette bouche mince, cet air hautain et ce je ne sais quoi d'implacable et de subtil qui paraissent chez Eugène Delacroix, dès ses portraits de jeunesse, et ne font que s'accuser avec l'âge. Géricault l'a peint à dix-neuf ans. Lui-même, dans une pose presque identique, se représente en un dessin expressif que Frédéric Villot, beaucoup plus tard, grave à l'eau-forte. A vingt-trois ans, c'est une image en pied qu'il nous donne de lui-même dans une charmante petite peinture qui porte au revers l'inscription : *Raveswood* ou *à Raveswood* (pour Ravenswood). Ravenswood, c'était le peintre miniaturiste Hippolyte Carrier, que Delacroix choisit plus tard pour l'un de ses exécuteurs testamentaires. Son ami s'amusait à l'affubler du nom de ce héros

de Walter Scott, amant de Lucy de Lammermoor. Delacroix donna cette petite toile à Carrier. Mais elle représente Delacroix lui-même, non Carrier, et Delacroix en Hamlet, non en Ravenswood[1]. On sait avec quelle prédilection Delacroix s'est fait à différentes époques de sa vie, tantôt en peinture, tantôt en dessin, ou en lithographie, le peintre de l'énigmatique et malheureux Prince de Danemark. Pour la première fois où, mettant sa personne dans une peinture de sa façon, il cherche un déguisement, ce déguisement n'est-il pas une révélation? Le drame intérieur d'Hamlet attire le curieux de psychologie, l'homme exercé de bonne heure à l'introspection que nous avons appris à connaître dans les trois volumes du *Journal*. Puis vient le portrait du Louvre, « l'homme au gilet vert », élégante et hautaine image; l'artiste au moment d'entrer dans la maturité, fixe le dernier rayon de sa jeunesse. Enfin quelques photographies où, plus âgé, on lui voit le même grand air d'homme peu commode et pourtant fascinateur.

Or, si partout notre peintre nous montre un type sans rapport avec ceux de Charles Delacroix, du général et de Mme de Verninac, il porte dans ses traits et dans toute sa personne une certaine ressemblance frappante, extraordinaire et qui ne peut s'expliquer que d'une façon. Qu'on regarde le portrait que Prud'hon a fait de Talleyrand debout, en pied, en habit de cour et les autres images que nous avons de ce personnage qui fut un des hommes les plus spirituels de son temps et un des plus grands diplomates de tous les temps. La ressemblance est dans la construction du visage et dans le dessin des traits, elle est aussi dans la pâleur olivâtre du teint et

1. Il est intéressant de comparer cette toile au charmant portrait aquarellé et gouaché que Léon Riesener fit un peu plus tard de son cousin : la ressemblance est frappante.

dans l'expression subtile des yeux sur lesquels les paupières se ferment à demi; elle est enfin dans ce qui, pour chacun de nous, est l'indice le plus évocateur et le plus inimitable de sa personnalité : l'attitude, le port, l'air de tête. Ce qui, dans les yeux de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, semble exprimer l'insolence et la ruse, devient chez Delacroix discrétion hautaine de l'honnête homme qui ne se croit pas forcé de se livrer tout entier au premier venu et regard du connaisseur d'humanité qui tour à tour se fait aigu pour percer les ombres et les voiles ou se dérobe à demi sur les mouvements de la vie intérieure. Dès lors nous saisissons en Delacroix, apportée sans doute par une mère élégante et fine, issue d'une famille d'artistes et d'artisans qui avaient leurs entrées à la Cour, et par l'homme de grande naissance à l'intelligence froide et quelque peu dévoyé au vent des révolutions politiques, cette dualité de nature dont son caractère et son œuvre nous offrent de pareils exemples. Il y avait dans ses manières toujours courtoises — la plupart de ceux qui l'ont approché en font foi, — un mélange presque déconcertant de hauteur princière et de diplomatie féline, comme dans son esprit voisinaient, par un accord qui fut bien rare au cours des siècles, l'intelligence critique lucide et pénétrante et tous les bouillonnements de la faculté créatrice.

Une telle ressemblance, confirmant le document médical auquel j'ai fait allusion, nous contraint de donner crédit aux médisances qui circulaient dans les salons du temps et dont on trouve l'écho, par exemple, dans les *Mémoires* de M[me] Jaubert. On se demandait si, en expédiant Charles Delacroix à la Haye, Talleyrand n'avait pas songé à écarter un mari plus ou moins gênant. Plus tard, pourrait-on ajouter, tout se passait comme si un jeune peintre, qui affichait des idées libérales et qui scan-

dalisait les gens sages par les audaces de son pinceau bénéficiait d'une protection occulte et puissante. Car successivement tous ses tableaux si discutés furent acquis par l'Etat. Le dernier des biographes de Delacroix, M. Raymond Escholier, dans un volume sur les années de jeunesse où nous sont offerts maints documents nouveaux, va jusqu'à supposer que ce protecteur, qui ne se montra jamais à découvert, avait été le véritable inspirateur d'Adolphe Thiers, lorsque ce jeune homme ambitieux débuta dans le journalisme par un article retentissant, et d'ailleurs d'une clairvoyance prophétique, sur le *Dante et Virgile* d'Eugène Delacroix. Le baron Gérard avait pu fournir, comme on l'a dit, les arguments artistiques, mais Talleyrand aurait indiqué à Thiers une voie à suivre. Le fait est que Thiers ne s'en laissa jamais détourner.

Piron nous a conservé le recit noté par Delacroix de ses rapports avec Thiers.

Après ce premier article dont je n'avais pas pensé à le remercier, tant je croyais que les choses allaient d'elles-mêmes en ce monde, il en fit un autre tout aussi pompeux au Salon suivant sur le *Massacre de Scio*. Même insouciance de ma part. J'ignorais même à qui j'étais redevable de tant de bienveillance. Gérard m'invita à Auteuil, où je vis enfin cet ami inconnu, qui ne parut du tout étonné de mon peu d'empressement à le rechercher après tout ce qu'il avait fait pour moi. Quand, depuis, il se trouva en situation de m'être utile d'une autre façon, il le fit avec la même simplicité. C'est lui qui me donna à faire, étant ministre, le Salon du Roi au Palais-Bourbon. Il le fit, malgré les avis charitables de mes ennemis, et même de mes amis, qui lui disaient que c'était me rendre un mauvais service, attendu que je n'entendais rien à la peinture monumentale...

*

Evidemment Delacroix ne soupçonna aucune secrète influence derrière l'acte initial du jeune journaliste non plus que dans la remarquable persévérance de l'homme

politique. A vrai dire, un artiste, fût-il un observateur aussi sagace et aussi désabusé que Delacroix, trouve toujours naturel qu'on aime ce qu'il fait. Mais nous ne sommes pas tenus de prendre les choses aussi simplement.

Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse surtout dans les médisances des contemporains, ce sont les répercussions qu'elles ont pu avoir sur Eugène Delacroix. Nous ne l'en admirerons que davantage, si nous supposons qu'il en a profondément souffert (car il adorait sa mère : il parle plusieurs fois dans son *Journal* de cette « mère bien-aimée », morte quand il n'avait que seize ans), et si nous ajoutons qu'il n'a rien, absolument rien laissé voir des sentiments violents et contraires qui devaient agiter son âme. En réalité, s'il a su ou deviné, il a tout fait, dans la mesure de ce qu'il pouvait, pour ne donner aucune prise à l'indiscrétion. Le *Journal* ne nomme Talleyrand qu'une fois et d'une façon tout accidentelle, dans des propos que Delacroix rapporte de son cousin Berryer[1]. Au contraire Eugène parle plusieurs fois de Charles Delacroix avec affection et respect. Le 12 septembre 1822, au Louroux, après une conversation avec son frère il confie à un feuillet de son *Journal* sa volonté de graver dans sa mémoire deux circonstances où « son digne père » fit preuve d'un héroïsme tranquille[2]. Il n'aimait pas beaucoup sa sœur, Mme de Verninac, ayant eu avec elle et son mari quelques difficultés comme il en surgit dans presque toutes les familles. Cependant on notera qu'après 1827, année où elle mourut,

1. Notons cependant que M. André Joubin a reconnu Talleyrand sur une page d'un cahier de classe datant de 1814. Le jeune Eugène griffonnant à la dérobée une silhouette de ce personnage qui le touche peut-être de plus près qu'il ne le croit, quel thème de rêverie !

2. La fatalité veut d'ailleurs que l'une de ces circonstances soit précisément l'opération chirurgicale dont il ne savait sans doute pas exactement la nature et les conséquences.

il gardera toujours chez lui le beau portrait peint par David. Quant au général Charles Delacroix, il n'a cessé de lui témoigner, vivant et mort, d'affectueux égards. Il prit personnellement les plus grands soins du tombeau qu'il lui fit élever dans le cimetière de Bordeaux où était déjà inhumé l'ancien conventionnel et, comme s'il avait voulu répondre par une affirmation solennelle aux doutes de quelques-uns, il rédigea pour ce tombeau une inscription qui mériterait d'être citée ici intégralement. Elle est d'un ton magnifique et d'une gravité toute romaine. Elle montre, entre bien d'autres pages de cette main illustre, que Delacroix avait tiré un durable profit de ces études d'humanité dont plus tard il parlait avec tant de bon sens et de goût [1] :

ICI REPOSE LE CORPS
DE
CHARLES-HENRY DELACROIX
BARON DE L'EMPIRE, MARÉCHAL DE CAMP,
COMMANDANT DE LA LÉGION D'HONNEUR,
CHEVALIER DE SAINT-LOUIS ET DE LA COURONNE DE FER,
NÉ A PARIS LE 9 JANVIER 1779,
MORT A BORDEAUX LE 30 DÉCEMBRE 1845.

Suit une solennelle énumération de batailles et de grades où les noms de tous les pays d'Europe sonnent comme dans des vers de Victor Hugo. Après cette fanfare une reprise en mineur sur la retraite du héros « ami et compagnon d'Eugène, le moderne Bayard ». Enfin tout

1. Voy. le texte cité par Piron (*Eugène Delacroix, sa vie, ses œuvres*, p. 39) et reproduit par tous les biographes de notre peintre : « J'ai fait mes études honorablement... Je connais les anciens, c'est-à-dire que j'ai appris à les mettre au-dessus de tout », etc.

au bas de la stèle, en plus petits caractères, cette signature modeste et hautaine :

> Eugène Delacroix, resté seul de sa famille,
> a consacré ce simple monument de sa douleur
> aux mânes chéris de son père et de son frère.

Pour les deux grands peintres dont j'ai rapproché les noms, les analogies ne s'arrêtent pas à ce soupçon d'une naissance illustre et irrégulière. Homme du monde comme Rubens, Delacroix fut comme lui un grand laborieux. La richesse de leur imagination ne suffirait pas, sans une vie minutieusement et même austèrement réglée, à expliquer comment tant d'œuvres magnifiques dans tous les genres sont sorties de leurs mains. Baudelaire a recueilli sur ce point un témoignage précieux de l'artiste lui-même.

> Autrefois, dans ma jeunesse, confesse Delacroix, je ne pouvais me mettre au travail que quand j'avais la promesse d'un plaisir pour le soir, musique, bal, ou n'importe quel autre divertissement[1]. Mais aujourd'hui, je ne suis plus semblable aux écoliers, je puis travailler sans cesse et sans aucun espoir de récompense. Et puis, ajoutait-il, si vous saviez comme un travail assidu rend indulgent et peu difficile en matière de plaisir! L'homme qui a bien rempli sa journée sera disposé à trouver suffisamment d'esprit au commissionnaire du coin et à jouer aux cartes avec lui...

Une telle discipline dont Delacroix, au déclin de sa maturité, parle en souriant, on se représente bien ce qu'elle suppose de courage et de volonté tenace dans une nature fougueuse. Le 31 janvier 1850, le *Journal*

1. Pour Piron, Delacroix, évoquant sa jeunesse, notait de même : « Je trouvais le moyen de travailler toute la journée et le soir je mettais des bas de soie et je restais jusqu'à deux ou trois heures du matin dans les salons. »



Delacroix. — Portrait par lui-même, en costume d'Hamlet.
(Collection Paul Jamot).

porte ces mots : « Ne rien négliger de ce qui peut vous faire grand, m'écrivait le pauvre Beyle. »

Delacroix n'eut pas les compensations de gloire et de fortune qui furent prodiguées à Rubens. Des spéculations malheureuses avaient ruiné sa famille. Charles Delacroix était mort préfet de la Gironde en 1805. Quand, neuf ans plus tard, Eugène perdit sa mère, du luxe d'autrefois il ne gardait, disait-il à son ami Piron, que « deux couverts d'argent et un pot à eau en porcelaine dorée ». Mais puisque en somme il se tira d'affaire, il ne pensa jamais qu'il eût à se plaindre. Baudelaire a fort justement insisté sur la modération et la sagesse que ce grand homme sut de bonne heure imposer à ses besoins et à ses désirs. S'il avait connu le *Journal*, il aurait vu combien il avait deviné juste quand il écrivait :

Je puis affirmer que Delacroix, en matière d'argent et d'économie partageait complètement l'opinion de Stendhal, opinion qui concilie la grandeur et la prudence : « L'homme d'esprit, disait ce dernier, doit s'appliquer à acquérir ce qui lui est strictement nécessaire pour ne dépendre de personne; mais, si, cette sûreté obtenue, il perd son temps à augmenter sa fortune, c'est un misérable[1]. »

Delacroix comprit que cette fougue et cette passion qui étaient en lui devaient être disciplinées. L'œuvre d'art sort d'un acte dominateur, imposant un ordre médité à des forces en tumulte : il reproduit pour ainsi dire, à un instant de la durée et par les mains d'un mandataire choisi, l'œuvre collective accomplie au cours des siècles, la grande œuvre de la civilisation assujettissant peu à peu les forces élémentaires de la nature aux besoins raisonnés de l'homme. Malheur à celui qui ne sait pas

1. *Art romantique*, p. 43. Cf. *Journal*, 4 octobre 1854.

dompter les cavales sauvages qui emportent le char de l'imagination ! Lui et son char s'en vont rouler, rompus, dans le précipice.

Cette règle, Delacroix a voulu l'appliquer aussi bien à la vie matérielle et à la vie morale. Il avait à peine vingt-cinq ans, lorsqu'il écrivait dans son *Journal* : « L'habitude de l'ordre dans les idées est la seule route au bonheur, et, pour y arriver, l'ordre dans tout le reste, même dans les choses les plus indifférentes, est nécessaire. »

Tel est aussi le sens de son attitude à l'égard de la femme. Les premiers chapitres du *Journal* attestent suffisamment que l'appel de la nature ne l'a pas trouvé de glace. Comment eût-il été insensible, ce jeune homme né pour devenir un grand créateur de formes et d'harmonies plastiques? N'est-ce pas là cependant le point de la plus grande difficulté pour tous les hommes, n'est-ce pas la grande tentation qui se déguise sous mille aspects de beauté, de plaisir, de noblesse même et de générosité? Delacroix, après quelques tendres concessions, résista. Ce fut un véritable ascétisme, et ce n'est pas à nous de nous en plaindre. Car le temps que notre grand peintre n'a pas donné à l'amour, il nous l'a donné, à nous. Il a transformé ses rêves et ses expériences de jeunesse en ces magnifiques et pathétiques créatures de son imagination : la femme éplorée des *Croisés,* et celle que le Turc resplendissant des *Massacres de Scio* entraîne liée à la croupe de son cheval, et la plus belle de toutes : la blonde favorite prosternée, les bras en croix, sur le lit de Sardanapale.

C'est assez de telles images pour nous convaincre que la discipline à laquelle il s'était soumis n'avait pas desséché son cœur. L'amitié fut pour lui un sentiment très fort et très profond, une des réelles joies de sa vie. Joies qui ne sont pas sans mélange. Cet observateur clair-

voyant est de ceux qui, pour aimer, n'ont pas besoin de se faire une fausse et doucereuse image de l'ami. Dès les premières pages du *Journal* apparaît, avec une lucidité remarquable chez un si jeune homme, ce double sentiment sur l'amitié.

J'ai deux, trois, quatre amis, écrit-il ; eh bien, je suis contraint d'être un homme différent avec chacun d'eux ou plutôt de montrer à chacun d'eux la face qu'il comprend. C'est une des plus grandes misères que de ne pouvoir jamais être connu et senti tout entier par un même homme ; et quand j'y pense, je crois que c'est la souveraine plaie de la vie : c'est cette solitude inévitable à laquelle le cœur est condamné. Une épouse qui est de notre force est le plus grand des biens. Je la préférerais supérieure à tous points de vue, plutôt que le contraire.

Cette épouse forte et, sans doute, qu'il eût voulue belle, il ne l'a pas trouvée. L'a-t-il cherchée? Nous ne le saurons jamais. Il a probablement craint qu'en lui donnant beaucoup, et du meilleur et du plus doux, elle n'eût aussi, même sans le vouloir, des désirs, des besoins incompatibles avec les droits de cet art religieusement chéri auquel il avait voué toutes ses pensées. A mesure qu'il avançait en âge, on eût dit, à voir tout envahi par ce culte, qu'il craignait de rien perdre du peu de temps qui lui serait encore concédé :

Dans les dernières années de sa vie, dit Baudelaire, tout ce qu'on appelle plaisir en avait disparu, un seul, âpre, exigeant, terrible, les ayant tous remplacés : le travail, qui alors n'était pas seulement une passion, mais aurait pu s'appeler une fureur...

Puisque l'image trop belle et trop douce ne devait être qu'une image, ne sera-t-on pas ému de la bonté, de la sollicitude, de la véritable tendresse à la fois reconnaissante et apitoyée qu'il marque maintes fois dans le *Jour-*

nal pour sa fidèle gouvernante, « sa Jenny ». Baudelaire, le poète qui a glorifié une autre « servante au grand cœur », nous fait un croquis charmant : Eugène Delacroix se promenant au Louvre avec Jenny. « Et lui, l'élégant, le raffiné, l'érudit ne dédaignait pas de montrer et d'expliquer les mystères de la sculpture assyrienne à cette excellente femme qui l'écoutait d'ailleurs avec une naïve application. »

Selon le touchant récit de Théophile Silvestre, c'est en tenant la main de Jenny, et en fixant les yeux sur cette humble amie dévouée qu'il expira le 13 août 1863.

« Ainsi mourut, dit l'un de ses plus fervents admirateurs[1], Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, peintre de grande race, qui avait un soleil dans la tête et des orages dans le cœur; qui toucha quarante ans tout le clavier des passions humaines, et dont le pinceau grandiose, terrible ou suave, passait des saints aux guerriers, des guerriers aux amants, des amants aux tigres, des tigres aux fleurs. »

La phrase est belle et l'éloge est aussi juste que généreux. Aujourd'hui cependant il ne nous suffit pas tout à fait. Nous ajouterions :

L'artiste qui, à vingt-quatre ans, dès sa première grande œuvre, restaurait en France les droits, les lois et les joies du bel art de peinture, celui qui, rejoignant la formule de Poussin sur la « délectation » principal objet de l'œuvre d'art, écrivait au crayon, deux mois avant de mourir : « Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil » ; le seul qu'aucune école puisse comparer à Rubens pour la fécondité de l'imagination, pour l'aptitude à remplir noblement les grandes surfaces murales, pour la richesse de la palette, et qui, sans avoir sa divine

1. Le même Théophile Silvestre.

et joyeuse facilité, le surpasse par ce qu'il a mis de passion profonde et de haute spiritualité dans les plus somptueux décors, nous l'aimons, nous l'admirons, nous le vénérons comme un exemple presque unique d'humanité supérieure. Ce grand seigneur, qui a vécu petitement, n'en a que mieux marqué l'aristocratie de son esprit et l'élégance de son caractère. En lui nous saluons un de ces êtres privilégiés, infiniment rares, — combien sont-ils au cours des siècles? — un de ces « favoris de l'Eternel » ainsi qu'il les nomme aux dernières pages de son *Journal*.

Dieu est en nous, dit-il. C'est cette présence intérieure qui nous fait admirer le beau, qui nous réjouit quand nous avons bien fait et qui nous console de ne pas partager le bonheur du méchant. C'est lui sans doute qui fait l'inspiration dans les hommes de génie et qui les enchante au spectacle de leurs propres productions. Il y a des hommes de vertu comme des hommes de génie; les uns et les autres sont inspirés et favorisés de Dieu.

Ce privilège dont il a joui et dont la vue est pour nous exaltante prouve que, contrairement à une opinion trop répandue qui rabaisse l'art au niveau d'un don purement sensoriel, l'intelligence, sous sa forme la plus élevée et la plus pure, ne s'oppose pas aux démarches de l'imagination plastique et peut coexister avec celle-ci dans le même grand artiste. Ce que, de nos jours, on appelle plus volontiers intuition, n'est-ce pas la véritable intelligence, celle qui est le plus beau don de Dieu à l'homme, celle qui ressemble le plus à l'idée que nous pouvons nous faire de l'intelligence divine? Car Dieu ne raisonne pas : son intelligence est à la fois vision et création instantanées.

Le privilège rare et merveilleux qu'a possédé Eugène Delacroix n'a pu aller sans quelques inconvénients, commune rançon de toute supériorité. Pour passer de la con-

ception à la réalisation, il y eut parfois chez lui une sorte de gaucherie qui fait que ce Rubens a quelque chose d'un Greco, un je ne sais quoi qui ressemble à un essor brisé, un peu comme chez son contemporain Berlioz, autre grand poète, plus poète même que musicien, et qui, comme Delacroix, aspire à réconcilier Virgile et Shakespeare : disproportion entre la pensée et l'instrument, taches qui, semble-t-il, peuvent se comparer aux quelques accidents de prosaïsme embarrassé apparaissant dans l'indestructible métal de la poésie de Baudelaire. Cette faiblesse, s'il faut la nommer ainsi, ayant la même origine, marque une affinité de plus entre ces deux grands esprits et n'est pas pour diminuer l'un ni l'autre. Mais dans les chefs-d'œuvre, qui sont nombreux et divers, quelle vie profonde, quel charme magique, quel accent de grandeur inimitable! Relisons, pour finir, dans le *Journal*, ces phrases qui peuvent aussi bien s'appliquer à Delacroix peintre qu'à Delacroix analyste, psychologue et moraliste :

Se livrer tout entier à son âme. Se donner le plus grand des bonheurs, celui de la montrer sous mille formes, d'en faire part aux autres, de s'étudier soi-même, de se peindre dans ses ouvrages. Ajouter une âme de plus à celles qui ont peint le monde d'une façon qui leur est propre... Ton âme aussi aura son tour...

Oui, l'âme d'Eugène Delacroix a eu son tour; elle a enrichi à jamais cet auguste patrimoine de tous les hommes et de chaque homme où l'apport d'un siècle entier se borne à quelques rares trésors.

LES MANUSCRITS D'EUGÈNE DELACROIX[1]

En écoutant, l'autre jour, la belle conférence dans laquelle Paul Jamot a évoqué la géniale figure d'Eugène Delacroix, je me disais que je ne pouvais qu'affaiblir cette forte impression si je vous entretenais à nouveau de ce grand maître. Aussi, me serais-je volontiers, dans votre intérêt et dans le mien, abstenu d'intervenir, si M. Henri Verne, Directeur des Musées Nationaux, ne s'était souvenu que j'avais eu le bonheur, récemment, de recueillir et de sauver des manuscrits de Delacroix. Si la plus grande partie en est déjà publiée, du moins cet ensemble constitue un trésor d'une telle importance qu'il pouvait être intéressant de renseigner sur ce sujet les admirateurs de Delacroix.

Voici comment la Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, — laissez-moi, pour simplifier, l'appeler du nom de son admirable et beaucoup trop modeste fondateur, la Bibliothèque Doucet, — est entrée en possession de ces fameux manuscrits. Il y a trois ans, mon ami Jean Guiffrey, conservateur au Musée du Louvre, vint m'aviser que le manuscrit du *Journal* de Delacroix était à vendre chez un libraire; il souhaitait que

1. Par M. André Joubin.

la Bibliothèque pût l'acquérir pour l'empêcher de partir à l'étranger. La Bibliothèque a la réputation d'avoir de l'argent, réputation fort honorable, sans doute, mais hélas! peu justifiée. Heureusement, elle possède des amis qui lui viennent en aide dans les moments critiques. Je me rendis donc chez le libraire et j'examinai les manuscrits : le lot comprenait six agendas, — de grands agendas reliés en toile grise, — de nombreux feuillets arrachés d'autres agendas et des papiers divers, de tous formats et de toutes époques. C'étaient, à n'en point douter, des fragments du *Journal* et des notes de Delacroix. Ma surprise fut grande, car je croyais, comme tout le monde, que ces documents étaient conservés par la famille. Je demandai le prix qui, naturellement, dépassait nos moyens et j'allai d'un saut, chez un de nos amis, qui est la providence de nos musées, un grand bienfaiteur de notre Université, j'allai chez M. David Weill et je lui exposai le cas. Le temps de revenir avec moi à Auteuil et de revoir les manuscrits, M. David Weill paya le prix demandé, me ramena chez moi et au moment de me quitter, me mit dans les bras les manuscrits, sous prétexte qu'il serait plus facile de les consulter à la Bibliothèque que chez lui. Le Conseil de l'Université le remercia, comme il convenait, de ce noble geste, et la nouvelle fut communiquée à la Presse.

A quelque temps de là, je reçus la visite d'un représentant de la famille de Verninac; les de Verninac étaient alliés à la famille de Delacroix, — la sœur de Delacroix, Henriette, avait épousé un Verninac, — et après la mort du maître, tous ses manuscrits avaient, en 1867, fait retour à M. François de Verninac, Président du Tribunal de Tulle. La famille actuelle de Verninac pouvait s'étonner à bon droit qu'une partie des manuscrits qui avaient été sa propriété, aient pu ainsi s'éparpiller au



Delacroix. — Feuille d'un cahier de classe de 1814.
(Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris).

souffle du vent. Bref, sans vouloir approfondir ce mystère, Mme de Verninac, comprenant l'intérêt qu'il y avait, pour la mémoire de Delacroix, à sauver ces précieux documents et à leur assurer un asile définitif, voulut bien joindre ce qui lui restait de manuscrits à ceux que nous possédions déjà, nous permettant ainsi de reconstituer à peu près complètement le trésor qui n'aurait jamais dû être dispersé. Je lui en exprime ici toute ma reconnaissance. Le jour viendra, — il est déjà venu —, où la figure de Delacroix dominera de toute sa hauteur l'histoire de l'art français. Delacroix est notre Michel-Ange ; ses manuscrits seront pour les générations futures d'une importance égale à ceux de Michel-Ange. C'est à M. David Weill que nous devons de les avoir conservés à notre pays : je lui apporte ici les remerciements de l'Université et de tous les admirateurs de Delacroix.

Examinons ensemble ces manuscrits et voyons ce qu'ils apportent de nouveau pour la connaissance d'Eugène Delacroix. La partie essentielle, le morceau de résistance, c'est le manuscrit du *Journal*. Nous en parlerons tout au long. Mais, à côté du *Journal*, j'ai à vous signaler tout un lot de papiers intéressants, notes pour articles, réflexions et méditations sur l'art, la politique, la métaphysique, brouillons de lettres, essais littéraires, datant de toutes les époques de la vie du maître, un carnet contenant des extraits de ses lectures accompagnés de réflexions personnelles, enfin, une liasse fort curieuse, contenant les plus anciens de tous ces manuscrits : les cahiers de classe de Delacroix.

Commençons par ceux-ci; il y en a une quinzaine environ. Ils se composent de feuilles de papier vergé de format in-folio, coupées et pliées en quatre, puis cousues en cahiers de soixante pages. On ne peut, sans émotion,

feuilleter ces humbles paperasses échappées à la destruction, ces pages de thèmes et de versions, qui reçurent les premiers griffonnages de l'écolier. Le plus ancien cahier date de 1811 ; il est intitulé : *Cahier de corrigés de thèmes et de versions. Classe de* 3e (1re *classe d'humanités. M. Quénon, professeur. Le* 19 *octobre* 1811. *F. V. E. Delacroix*. 1811. Le plus récent date de 1815. Voilà que ressuscitent à nos yeux les cinq dernières années de classe que Delacroix passa au Lycée Impérial, aujourd'hui Lycée Louis-le-Grand. Au moment où je faisais des recherches dans les archives de ce collège, M. Léon Rosenthal, guidé par la même curiosité, eut la bonne idée de communiquer à la *Société de l'histoire de l'art français* le résultat de ses recherches[1]. Nous savons donc, grâce à lui, que Delacroix est entré au Lycée le 3 octobre 1806, à l'âge de huit ans, qu'il y est resté jusqu'au 30 juin 1815, qu'il y a récolté quelques accessits de thème latin, de version latine et de version grecque, d'histoire et de géographie, et, détail amusant, un quatrième accessit de dessin d'après la bosse en 1813, et un premier accessit en 1814. M. L. Rosenthal a recueilli aussi des renseignements précieux sur le professeur de Delacroix : c'était un élève de Monsiau, un certain Bouillon, qui avait obtenu le prix de Rome en 1797. Quelques années plus tard, au Salon de 1822, où Delacroix débuta avec *Dante et Virgile*, l'honnête Bouillon exposa aussi une *Aréthuse échappant à la poursuite d'Alphée*, qui ne fit point parler d'elle. A coup sûr, le maître, devant le tableau de son élève, dut penser que Delacroix avait déjà mal tourné.

Ce qu'avait pu être la vie du jeune élève au Lycée Impérial, ce qu'on lui avait enseigné, ce qu'il en avait

1. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1925, page 85.

retenu, ce qu'il avait retiré des leçons de son maître à dessiner, nous ne nous en faisions guère une idée. Delacroix, sollicité sur le tard de laisser à ses contemporains des renseignements exacts sur sa glorieuse existence, avait écrit une sorte d'autobiographie d'où Piron, son ami et son exécuteur testamentaire, avait extrait le passage suivant : « J'ai fait mes études honorablement ; j'étais un de ces bons élèves qui comprenaient tout, sans être de ces écoliers modèles qui font renchérir les lauriers à toutes les distributions de prix... Je connais les anciens, c'est-à-dire que j'ai appris à les mettre au-dessus de tout. C'est le meilleur résultat d'une bonne éducation. Je m'en applaudis d'autant plus que les modernes, enchantés d'eux-mêmes, négligent ces augustes exemples de toute intelligence et de toute vertu. Il est à la honte de notre temps que la Ville et le Gouvernement maintiennent et encouragent des collèges où l'on pose en principe que l'on peut se passer de l'étude des langues anciennes. » On ne peut se juger avec plus de modestie et d'exactitude. Delacroix se pénétra profondément de l'enseignement de ses maîtres. Les cahiers de classe nous font assister à la formation de son esprit.

Je les ai lus d'un bout à l'autre, avec curiosité et avec respect. J'ai été frappé d'abord de voir comment l'instruction qu'entre 1811 et 1815 on donnait au Lycée Impérial différait peu de celle que, soixante ans plus tard, ont reçue les hommes de ma génération dans le même lycée. Beaucoup d'humanités, très peu de sciences, — le seul cahier de mathématiques que j'ai trouvé de Delacroix s'arrête à la théorie de la soustraction, — du grec et du latin surtout, beaucoup plus que du français, des thèmes et des versions, puis des discours et des vers latins, à peu près les mêmes sujets que nous avons traités, jadis. En voici pourtant quelques-uns, — matières de vers ou de

discours latins — qui ne manquent point de piquant, par exemple, celui-ci : *Gallis ut beati vivant, navigatione opus non esse*, c'est-à-dire que les Français n'ont point besoin de bateaux pour vivre heureux ; sans doute le professeur songe à sa retraite, à sa petite maison de campagne, avec son jardin, ses légumes, ses abeilles, son Horace et son Virgile ; sans doute il n'a pas besoin de bateaux pour vivre heureux ; mais pour aller en Orient, en Amérique, en Chine, au Japon, pour porter partout dans le monde le drapeau français et la pensée française, il faut des bateaux, honnête professeur, et comme vous vous consolez facilement du désastre de Trafalgar ! Voici un autre sujet qui mérite de passer à la postérité : *Joannae Aurelianensis puellae jamjam igne periturae ad Anglos oratio.* Ce discours de Jeanne d'Arc, en latin, adressé aux Anglais du haut de son bûcher, me paraît une trouvaille. Et voilà comment le romantisme pénétrait vers 1812 dans l'Université !

Passons sur la bizarrerie de quelques sujets. Delacroix doit beaucoup à ses bons maîtres. Il leur doit ce goût de la culture générale qu'il garda toute sa vie et qui lui assura sur tous les artistes de son temps une indiscutable supériorité. Sans les humanités, Delacroix n'eût été vraisemblablement, comme Ingres, qu'un ouvrier de génie. En lui faisant comparer Alexandre à César, ou haranguer en latin les troupes de Xénophon, ses maîtres l'ont initié à l'antiquité et introduit dans un monde qu'il essaiera plus tard de ressusciter par la force de son imagination. Les Grecs et les Romains que lui ont fait connaître les régents du Collège Impérial, il les évoquera, dans son âge mûr, au plafond des deux Bibliothèques de la Chambre et du Sénat. Seulement, au lieu de les prendre dans les tableaux de l'École de David ou dans les musées de statues et de vases antiques, il ira les

voir vivre, les contempler en chair et en os, drapés dans des toges et des péplos, je veux dire dans des burnous. Le voyage au Maroc en 1832, où lui fut révélée la vie antique, fut le véritable complément et comme l'illustration vivante du cours de l'honnête M. Marchand, régent de seconde au Lycée Impérial.

Que Delacroix, élève studieux et docile, se soit toujours amusé dans la classe de M. Marchand, je n'en suis pas bien sûr; mais, que son imagination ardente d'enfant l'ait emporté loin des Grecs et des Romains, chers aux Universitaires d'alors, je n'en doute pas un instant. Pendant que le professeur dicte le corrigé de la version : « Vous demandez pourquoi dans certains siècles, la corruption de l'éloquence fut à son comble... », Delacroix écrit en marge de son cahier : « Mercredi 29 mars 1814, jour de la canonnade. » C'était le jour où les alliés entraient à Paris. Mais, la grande ressource du collégien, quand il s'ennuyait et qu'il s'évadait, en esprit, hors de la classe, c'était le dessin : « J'étais au Lycée, — écrit Philarète Chasles dans ses Mémoires, — avec ce garçon olivâtre de front, à l'œil qui fulgurait, à la face mobile, aux joues creusées de bonne heure et à la bouche délicieusement moqueuse. Il était mince, élégant de taille, et ses cheveux noirs, abondants et crépus trahissaient une origine méridionale. (*Est-ce une allusion à Talleyrand?*) Eugène couvrait ses cahiers de dessins et de bonshommes. Le vrai talent est chose tellement innée et spontanée que, dès sa huitième année, cet artiste merveilleux reproduisait les attitudes, inventait les raccourcis, dessinait et variait les contours, poursuivant, torturant, multipliant la forme sous tous les aspects avec une obstination semblable à de la fureur. » Nous en avons aujourd'hui la preuve. Enfant, Delacroix dessinait éperdument sur ses cahiers, griffonnant des bonshommes, des arbres, des

compositions, son portrait, celui des professeurs, celui des camarades; il faisait ainsi son vrai apprentissage de peintre, au moins aussi bien qu'au cours de M. Bouillon, ancien prix de Rome. Feuilletons ses cahiers.

Si l'écriture est déjà un dessin, on est d'abord frappé de la beauté de l'écriture de Delacroix. La graphie de cet enfant de quinze ans présente une fermeté, une précision et un aspect décoratif qui dénotent un esprit formé et précocement mûri. Il trace d'un trait de plume des arabesques, — majuscules ornées, paraphes calligraphiés, spirales sans fin, — qui lui assouplissent la main. Le titre du cahier d'histoire, *Le Siècle de Louis XIV*, *Seconde Partie*, *E. Delacroix*, *élève du Lycée Impérial*, est disposé avec un sentiment très sûr de la typographie. Mais le premier soin d'un écolier qui sait tenir un crayon, c'est de dessiner la charge de son professeur. Delacroix n'a pas manqué à l'usage. Voici un bien amusant portrait de M. Marchand, dans sa chaire, vêtu de la robe et coiffé de la toque professorale. Il dicte le corrigé de la version. Le geste de la main, l'attitude et le type universitaire sont merveilleusement attrapés. A côté, on voit un général anglais traînant un grand sabre, comme on en rencontrait dans les rues de Paris, en 1814. Voici un portrait de Delacroix lui-même, le plus ancien peut-être que nous ayons conservé de lui, Delacroix encore, qu'on reconnaît à côté d'une tête de son ami Crémieux, vue en raccourci. Voici maintenant, coïncidence piquante, un portrait de Talleyrand, le père présumé de Delacroix, en costume de cérémonie, — enfin, voici l'Empereur, l'Empereur des Cent Jours, en 1815. De rapides indications à la plume, tel ce personnage qui brandit un drapeau, — sur un cahier de 1812, — témoignent d'une disposition remarquable à saisir le mouvement. Enfin, des études de nu et d'écorché, des

essais de composition, grecs et romains en costume antique, qui datent de 1815, nous montrent en Delacroix un élève formé, que la vocation a marqué et qui s'oriente décidément vers la carrière de l'art.

En 1815, Delacroix quitta le Lycée; en 1816, il entra dans l'atelier de Guérin, s'inscrivit à l'École des Beaux-Arts et prépara le concours de Rome. Pourtant, malgré sa vocation irrésistible pour la peinture, Delacroix qui devait s'élever plus tard avec force, contre « le ridicule de la limitation des genres », paraît avoir songé en cette période de fermentation intellectuelle, à la littérature. Il eut l'ambition d'être un écrivain, et surtout un poète : « Que je voudrais être poète! » écrivait-il plus tard. (*Journal*, 11 mai 1824). « Croirait-on, — écrivait-il, en septembre 1819, à son ami Pierret, — que j'ai l'habitude de faire des vers et que de plus j'ai le talent de découvrir que c'est non seulement fort amusant, mais plus amusant que tout le reste. » J'ai eu la chance de retrouver dans nos manuscrits quelques-uns de ces premiers essais poétiques. A cette époque, Delacroix était tombé éperdument amoureux d'une jeune Anglaise, Elisabeth Salter, qui avait été au service de sa sœur Henriette de Verninac. Il en avait fait un portrait charmant que je crois avoir retrouvé récemment chez M. le baron Seillière, dont le père l'avait acquis en 1864 à la vente après décès de Delacroix (n° 210 du catalogue), œuvre pleine de naïveté et de grâce qui s'apparente aux maîtres du XVIe siècle. Delacroix s'était séparé en 1819 de sa chère Elisabeth, il en éprouva un grand chagrin, et retiré chez sa sœur à la campagne, dans la forêt de Boixe, près d'Angoulême, il enchante sa douleur en la mettant en vers :

Souvent au sein des nuits, par un songe trompeur,
Sous des ombrages frais, je croyais la conduire,
Etc., etc.

Je ne vous donne pas ces vers comme des chefs-d'œuvre. Du reste, Delacroix n'insista pas. L'année suivante, il tomba gravement malade. En octobre 1820, il écrivait à son ami Pierret : « Avec la fièvre s'est donc envolé tout mon génie pour la composition. Que de déconfitures pour ceux qui m'auraient lu! Il y avait aussi un grand malheur. Je rime dur. Je suis un véritable Welche. J'enfonçais à grands coups de marteau de petits mots dans mes vers pelotonnés et ficelés. Je m'en étais presque fait un plaisir et une tâche. Hélas, cher ami, tout est difficile. » Delacroix renonça à la poésie. Il fit bien. J'en dirai autant de ses tentatives dramatiques, car Delacroix a rêvé aussi, — qui s'en étonnerait, — de théâtre. J'ai retrouvé un projet de comédie qui doit dater à peu près de la même époque, c'est-à-dire des années 20, faible argument agencé à la manière de Regnard, avec quiproquos et imbroglios sans intérêt.

Enfin, de cette année 1820, qui précède de peu le moment où Delacroix va rencontrer son « Austerlitz », suivant le mot de Balzac, avec l'éclatant succès de *Dante et Virgile* au Salon de 1822, j'ai découvert un document bien curieux, qui nous ouvre des horizons sur la vie qu'il menait à cette époque-là, c'est son carnet de comptes.

Il se compose de quelques feuillets de papier blanc réunis par une épingle. Il commence le 1er janvier 1820, ou plus exactement, le 31 décembre 1819, jour de la Saint-Sylvestre et se termine le 28 août de la même année, jour de son départ en vacances pour le Louroux, près de Tours, chez son frère, le Général, soit huit mois de dépenses de Delacroix à une époque particulièrement difficile de sa vie de jeune homme. Il avait alors vingt-deux ans. Il vivait seul à Paris ; son beau-frère de Verninac et sa sœur Henriette avaient quitté Paris l'année précédente et s'étaient retirés dans la Charente, près de Mansle, dans



DELACROIX. — Feuille d'un cahier de classe de 1815.
(Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris).

cette grande propriété de la forêt de Boixe acquise par Charles Delacroix, le Conventionnel, leur père, et dont la liquidation désastreuse devait entraîner la ruine de toute la famille. Ils avaient laissé à Paris leur fils Charles, alors élève au Lycée Louis-le-Grand et chargé Eugène de le surveiller. Eugène devait donc tenir les comptes de quatre personnes, les siens d'abord, ceux de son beau-frère, de sa sœur et de son neveu. S'il paraît un comptable d'une conscience à toute épreuve, il emploie des méthodes d'une complication telle qu'il ne nous est plus possible de nous y retrouver. Il a constitué quatre bourses distinctes, la sienne d'abord, où il n'y a presque jamais rien, puis celles des trois autres. Or, il puise dans l'une pour payer les dépenses de l'autre et remet ensuite dans la seconde ce qu'il a pris dans la première, en empruntant à la troisième. C'est inextricable. Mais il résulte de l'examen de ces comptes que Delacroix avait environ 150 francs par mois à dépenser, l'équivalent de 1 000 francs d'aujourd'hui, c'est-à-dire juste de quoi ne pas mourir de faim, et encore, sur cette somme, il doit payer 25 francs par mois à l'atelier Guérin où il travaille, sans compter le papier, les toiles, les crayons, les couleurs. Il paie ses déjeuners 14 sous et ses dîners 27 sous, ce qui représente une pension de 60 francs par mois. Il faut encore s'habiller, Delacroix aimait la toilette : il achète pour 14 francs de drap et paye 15 francs de façon au tailleur pour un pantalon et un gilet. Il ne lui restait pas grand chose pour les extras : et pourtant il donne 12 francs par mois au maître d'armes, — Delacroix était d'épée, comme un gentilhomme, — et il va au théâtre aux places à trois francs. N'oublions pas non plus le fameux punch de la Saint-Sylvestre qui réunit tous ses amis. Pierret, Guillemard et d'autres, et qui lui coûte 11 fr. 30.

Mais j'ai hâte d'arriver au *Journal*, la partie capitale de nos documents. L'histoire des manuscrits du *Journal* est fort compliquée et obscure; elle présente une telle importance qu'il convient de la tirer au clair. Je le ferai avec toute la réserve voulue, car dans les diverses tribulations auxquelles furent soumis ces précieux papiers, je pressens des incorrections que je préfère ignorer. Je possède du reste deux documents essentiels qui nous permettront d'atteindre la vérité : d'abord, le récit écrit en 1893 par Alfred Robaut parfaitement informé de tout ce qui touche Delacroix, document qui m'a été obligeamment communiqué par le peintre Jules Flandrin; ensuite le récit écrit par Adolphe Moreau, l'ami et l'historien de Delacroix, à la suite d'une conversation qu'il eut avec le fidèle collaborateur et ami du maître, Pierre Andrieu, document qui m'a été communiqué par mon bien regretté ami Étienne Moreau-Nélaton. De l'examen de ces pièces diverses, voici les certitudes que je crois pouvoir établir.

On connaissait, du vivant même de Delacroix, l'existence du *Journal*. J'ai eu communication d'une copie très importante, la valeur d'un volume environ, faite en 1854 par Th. Silvestre sous la direction même de Delacroix. Aussi, à la mort du maître en 1863, on s'inquiéta de savoir ce qu'était devenu le *Journal*. A Th. Silvestre qui le lui réclamait, Jenny Le Guillou, la gouvernante et l'amie du maître, personne étrange, maladive, exaltée, et peut-être même un peu plus qu'exaltée, répondit que tout avait été brûlé par Delacroix lui-même, avant sa mort. Th. Silvestre le crut et l'imprima dans son compte rendu de la vente de Delacroix. C'était un mensonge. En réalité, Jenny avait confié les manuscrits à Constant Dutilleux de Douai, peintre, ami de Delacroix, et beau-père d'Alfred Robaut. Dutilleux, aidé de son neveu Desavary,

un photographe de Douai, entreprit de copier les manuscrits, mais il mourut avant d'avoir achevé son travail. Son gendre, Alfred Robaut, recueillit le dépôt. C'est alors que Jenny réclama les papiers. Robaut lui rendit ceux qui avaient été copiés et garda les autres. Jenny rentrée en possession d'une partie des manuscrits, les envoya alors à M. François de Verninac, Président du Tribunal de Tulle, cousin éloigné de Delacroix. L'envoi comprenait seize années, carnets ou agendas, du *Journal*. Peu de temps après, Jenny mourut en 1869. Robaut qui avait fini de copier les manuscrits qu'il avait gardés, ne sachant qu'en faire, les céda alors, en 1870, à Pierre Andrieu : il y avait là des feuilles volantes, des notes variées, et aussi des agendas ou fragments d'agendas. Ce lot de papiers fut dispersé après la mort d'Andrieu en 1892 et paraît irrémédiablement perdu.

Vingt ans se passent ; on n'entend plus parler du *Journal* de Delacroix, ni de l'original, ni de la copie. Une tentative de Th. Silvestre pour publier le *Journal*, aux environs de 1875, n'aboutit pas, Silvestre étant mort avant d'avoir pu régler la question. Du reste, Andrieu émettait des prétentions telles qu'une publication ne paraissait pas possible. Ce ne fut qu'après sa mort, survenue en 1892, que parut chez Plon en 1893 la première édition du *Journal*. C'est la copie Robaut-Andrieu qui, de l'aveu même des éditeurs, servit à l'établissement du texte. Mais ils obtinrent de M. de Verninac, détenteur d'une partie des agendas, communication des manuscrits originaux. A partir de ce moment, des fuites fâcheuses se produisirent. M. de Verninac ne rentra en possession que d'une partie seulement des manuscrits qu'il avait prêtés. Un agenda, celui de 1857, passa le 15 avril 1913 à la vente Chéramy (n° 70 du catalogue) et y fut acquis par M. Etienne Moreau-Nélaton qui me l'a donné. En 1924,

j'ai fait l'acquisition, chez un libraire de Paris, de six agendas et de nombreux feuillets d'agendas qui avaient été sauvagement arrachés ; enfin en 1925, j'ai pu y joindre le reste des agendas conservés par M[me] de Verninac.

A l'heure qu'il est, l'ensemble des manuscrits du *Journal* réunis à la Bibliothèque Doucet, comprend :

1° Les années 1822, 23 et 24 qui constituent le premier *Journal* de Delacroix.

Suit une lacune de vingt-deux ans, pendant laquelle il n'y a pas de *Journal*, comme je l'expliquerai tout à l'heure, le *Journal* n'ayant recommencé qu'en 1847.

2° Les années 1847 à 1862, avec les lacunes suivantes :

L'année 1848, qui a disparu du vivant même de Delacroix. Robaut, qui se défiait beaucoup de l'Administration, soupçonnait M. de Nieuwerkerke, alors Surintendant des Beaux-Arts, d'avoir fait dérober par ses sbires, cet agenda, à cause des révélations qu'il pouvait contenir. La vérité est beaucoup plus simple. Delacroix, revenant un jour de Champrosay, avait oublié son agenda dans le fiacre qui le ramenait de la gare de Lyon chez lui et ne le retrouva pas ;

Les années 1851-1852-1853 et une grande partie de 1854, lacune grave que je crois irrémédiable. Il s'agit là sans doute des agendas gardés par Robaut, cédés par lui-même à Andrieu, et dispersés après la mort de ce dernier. E. Moreau-Nélaton m'a dit avoir trouvé, vers cette époque, chez les marchands de la rue de Seine, des feuillets arrachés des agendas; il en avait acquis lui-même une page avec un croquis. Il n'y a plus grand espoir, — à moins d'un hasard extraordinaire, — de retrouver ces années perdues ;

Et enfin, l'année 1863, la dernière du maître; l'agenda ne comportait que quatre ou cinq pages de notes, il a appartenu à Andrieu ; il a disparu.

Tel est, avec précision, l'état actuel des manuscrits du *Journal*. Tous les originaux subsistants sont aujourd'hui réunis à la Bibliothèque Doucet.

De l'examen approfondi de ces documents, il résulte d'abord cette constatation essentielle que les historiens de Delacroix n'ont pas jusqu'ici suffisamment mise en lumière, c'est que, soit en originaux, soit en copies et réserve faite pour l'année 1848, égarée comme nous l'avons dit, nous possédons dans son intégralité le *Journal* de Delacroix. Que l'on ne s'attende donc pas à des découvertes sensationnelles d'agendas inconnus et retrouvés : ces agendas n'existent pas. Le *Journal* se compose en effet de deux parties distinctes, séparées par une lacune de vingt-deux ans : le *Journal* de la jeunesse qui va du 3 septembre 1822 au 5 octobre 1824, soit un peu plus de deux années complètes, et le *Journal* de l'âge mûr qui commence le 19 janvier 1847 et se termine le 22 juin 1863, moins de deux mois avant la mort du maître. J'en possède la preuve absolue dans un passage inédit de l'agenda de 1849 : on lit, en effet, à la date du 24 janvier : « Bonne journée. Elle m'a rappelé celle qui m'a vu commencer le journal que j'ai fait il y a juste deux ans. » Ainsi le début du second *Journal* date de 1847. Entre 1824 et 1847, tout ce qui dans la publication de Plon a été ajouté, avec raison du reste, pour combler la lacune, le carnet de route du Maroc de 1832, les pages éparses dans des albums, rien de tout cela ne fait en réalité partie du *Journal*.

Prendre la résolution dans sa jeunesse d'écrire son journal et la tenir jusqu'au bout, cela représente une telle énergie et même un tel héroïsme qu'aucun homme n'en est capable. Je songe — qu'on me pardonne la comparaison — aux personnes qui s'astreignent chaque matin,

en se levant, à faire dix minutes de gymnastique suédoise : si on a le malheur de se relâcher un seul jour, on est perdu, on ne recommence pas. C'est ce qui est arrivé à Delacroix : pendant vingt-deux ans, il a abandonné sa gymnastique intellectuelle. Du reste, de la jeunesse à l'âge mûr, il avait naturellement évolué, et cette évolution apparaît nettement marquée du premier *Journal* au second. Le premier nous montre le jeune homme plein de fougue et de flamme, notant avec la même passion ses ardeurs sentimentales ou ses enthousiasmes d'artiste, inscrivant d'un trait rapide ses déboires amoureux ou ses révélations artistiques, sa découverte de Géricault, de Constable ou des Fielding : c'est un court mémento, destiné à conserver pour lui seul les événements essentiels de sa vie dévorante. Puis, le succès est venu, avec lui les grands travaux et les commandes, le Salon du roi, les Bibliothèques de la Chambre et du Sénat, sans compter une vie mondaine assez active. Delacroix ne songe plus à écrire son journal. S'il l'a repris en 1847, renouvelant ainsi après une si longue interruption, une tentative de jeunesse, j'en vois deux ou trois raisons essentielles. D'abord, le souci très net de la postérité : Delacroix qui a le sentiment profond de sa valeur, qui a toujours lutté pour imposer ses idées et ses doctrines, qui a rêvé de places officielles, Directeur des Gobelins, ou Directeur des Musées, ou Directeur des Beaux-Arts, Delacroix a voulu au moins laisser un corps de doctrines, qu'il concevait sous forme d'un dictionnaire des Beaux-Arts, et les méditations qu'il enregistre dans ses agendas en constituaient comme les travaux d'approche. Qu'il ait prévu même une publication posthume de son *Journal*, je n'en doute pas un instant. Je n'en veux pour preuve que les copieux extraits qu'il a autorisé Th. Silvestre à en faire sous sa direction.

J'en vois encore une autre raison. Delacroix adorait la

conversation : c'était un causeur charmant, vivant et varié, et le plaisir d'échanger des idées avec des hommes distingués sur toutes sortes de sujets fut pour lui le grand attrait qui l'attirait dans le monde. Bien plus, quand il rentrait de soirée, fût-il trois heures du matin, il racontait à Jenny, — qui l'attendait toujours, — tout ce qui s'était passé, les personnes qu'il avait rencontrées, les conversations qu'il avait tenues. Or, en 1847, la santé de Delacroix commence à être ébranlée ; il souffre déjà de sa laryngite qui devait plus tard l'emporter ; il est obligé de se ménager, de réduire ses sorties dans le monde, d'abréger et même, vers la fin de sa vie, de supprimer les conversations. Jenny, dragon familier, montait la garde pour écarter les causeurs. Delacroix en souffrit ; il s'y résigna. Il fit la conversation avec ses livres et avec lui-même, et le *Journal* de l'âge mûr nous a conservé le monologue de ce grand esprit. Comme Montaigne, il aime traiter les sujets à bâtons rompus, à la française, passer d'une idée à une autre, selon les jours et selon l'humeur, mais toujours en les marquant d'une empreinte personnelle et d'un accent individuel. S'il rappelle Montaigne par la curiosité universelle, l'enjouement de l'esprit et la grâce de la forme, il s'apparente souvent à Pascal par la profondeur de la pensée et la puissance de l'expression. Telle de ses méditations métaphysiques sur l'infini doit être rapprochée de certains articles des *Pensées*. Ainsi conçu, le *Journal* apparaît comme une œuvre unique dans l'histoire de l'art français, et à moins de remonter jusqu'aux grands maîtres de la Renaissance, aux Léonard et aux Michel-Ange, jamais artiste ne s'est élevé à une pareille hauteur de pensée.

Vous le savez du reste aussi bien que moi, vous tous qui avez lu le *Journal*, et ma tâche ce soir consiste seulement à vous renseigner sur ce que nos manuscrits con-

tiennent de nouveau. Je me trouve, à vrai dire, assez embarrassé pour le faire, parce qu'en somme cela revient à vous faire connaître les différences qu'il y aura entre l'édition du *Journal* que je prépare pour la *Bibliothèque Dionysienne* dirigée par mon cousin et ami Elie Faure et l'édition actuelle que vous avez lue. Je le ferai pourtant, parce que c'est nécessaire, et je le ferai avec modération. L'édition en trois volumes parue chez Plon de 1893 à 1895, et que j'ai eu le regret de voir réimprimer récemment telle quelle, ne peut certainement pas être proposée comme modèle : ceci est un euphémisme. Elle a été publiée, comme je l'ai dit plus haut, d'après la copie de Dutilleux-Desavary-Andrieu-Robaut, qui n'avaient, les trois premiers surtout, aucune espèce de compétence pour établir un texte. Je sais bien que les éditeurs se vantent dans leur préface, d'avoir contrôlé cette copie, page par page, sur les manuscrits originaux. Après avoir fait moi-même ce travail de récolement, je puis certifier que cette affirmation est inexacte : dans tous les cas, ce n'est pas *page par page*, mais *mot à mot* qu'il aurait fallu vérifier le texte. Delacroix valait la peine qu'on s'astreignît à cette vérification minutieuse. De là, une quantité innombrable d'erreurs dues à de mauvaises lectures. En voici trois ou quatre exemples entre cent.

T. I, p. 355. Le dimanche 11 mars 1849, Delacroix est au concert et écrit : « la divine symphonie *pas ton la* entendue avec bonheur ». Dans le texte original on lit la « symphonie pastorale ».

T. I, p. 374. Le vendredi 1er juin 1849, Delacroix va au Louvre avec Villot et regarde *le Christ ressuscité* de Carrache. Il note : « Le terne et le *poids* de cette peinture ». Dans le texte original on lit : « le terne et le froid de cette peinture. »

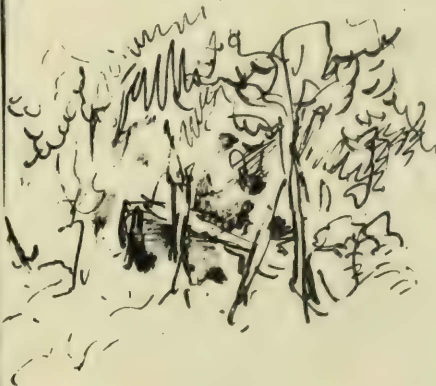
T. I, p. 482. — Le 18 octobre 1849, Delacroix est à



Octobre.

19. Lundi. S. Savinien. 292—73





Journal de Delacroix. Un agenda et un feuillet d'agenda.
(Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris).

Valmont, il va se promener sur la plage de Fécamp et il écrit : « On voit courir sous ses pieds de petites *souris* qui vont rejoindre la mer. » Dans le texte original on lit au lieu de petites *souris*, petites *sources*, ce qui n'est pas la même chose.

Il y en a comme cela des douzaines. Je suis peiné à l'idée que des centaines de lecteurs ont pu rendre Delacroix responsable de pareilles absurdités. J'espère donner une édition plus correcte.

Une perle pour finir : T. II, p. 317, le 24 mars 1854, Delacroix écrit à propos d'une séance de la Commission de l'Industrie : « Ingres a été pitoyable. » Et le commentateur de chercher en note une mauvaise querelle à Delacroix; il termine en disant : « Si Delacroix prononce le mot *camée*, c'est que Ingres n'avait fait qu'agrandir une composition connue comme camée. D'ailleurs Delacroix fit de même pour l'Apothéose d'Homère. » S'occuper de Delacroix et lui attribuer *l'Apothéose d'Homère*, après cela, il n'y a plus, comme on dit, qu'à tirer l'échelle et à confier l'édition du *Journal* à des mains plus expérimentées.

Mais si le texte est défectueux et très peu sûr, — une espèce de contrefaçon, — il présente encore un bien plus grave défaut : c'est qu'il est incomplet et volontairement mutilé. Entendons-nous bien. Je comprends parfaitement qu'un journal ou des mémoires écrits par un personnage notoire et non destinés par lui à être publiés, puisse contenir des allusions ou des réflexions concernant les personnes qu'il n'est pas possible de divulguer. Mais ce n'est absolument pas le cas ici : il n'y a pas une seule ligne du *Journal* qui ne puisse être imprimée. Je sais bien qu'on trouve dans le journal de jeunesse quelques passages un peu vifs, pétulances de jeune homme au sang ardent; mais aucun de ces passages n'est plus choquant que ceux qui ont déjà été publiés.

Au reste, ces suppressions inspirées par la vertu n'ont pas grande importance. Ce qui paraît plus grave, c'est le sans-gêne avec lequel les éditeurs ont traité le texte de Delacroix, corrigeant le style du maître, coupant ici, rajoutant là, transposant des passages. Ainsi, par exemple, au 2 juin 1857, pourquoi supprimer cette note si imprévue et si intéressante : « J'oublie de dire que j'ai rencontré Ingres chez Haro, qui a été très cordial et très bien. » Nous sommes heureux de l'apprendre de Delacroix lui-même, d'autant que ses relations avec Ingres, en présence de Haro, n'ont pas toujours été si cordiales. Témoin, le fait suivant : j'en trouve le récit dans les papiers manuscrits de Robaut qui m'ont été aimablement communiqués par Jules Flandrin, et l'anecdote m'a paru si piquante, — je la crois de plus inédite, — que je ne puis résister au plaisir de vous en donner la primeur. Robaut écrit dans ses notes : « Samedi 10 février 1894..... M. Haro père venu me voir. Il me raconte pour la troisième fois peut-être, et je m'en félicite, car cela m'engage définitivement à relater ce fait. Ingres et Delacroix furent tous les deux témoins en 1854 au mariage de M. Haro, et naturellement par rang d'âge. Or, le premier des deux après avoir apposé ses signatures et avant de passer la plume à son voisin, il la secoua et la cogna même assez violemment sur la table pour en écarter les becs et jouer ainsi à son confrère un tour de sa façon. » Nous voilà loin de la cordialité manifestée par Ingres dans la boutique de Haro.

Des suppressions de ce genre sont nombreuses. Elles altèrent la physionomie du *Journal* et lui enlèvent toute saveur, comme les retouches à une photographie. Mais ce n'est rien encore : on a supprimé systématiquement tout un ensemble de notes prises par Delacroix, je veux dire les extraits de ses lectures, et c'est une très grave

lacune. Delacroix a été un très grand liseur. Tout jeune, il avait déjà dévoré une bibliothèque, les Anciens, la Bible, les Grecs, les Latins, puis Dante, Arioste, le Tasse, les modernes, tous les classiques français du XVIIe et du XVIIIe siècles, et enfin les contemporains. « Le secret de n'avoir pas d'ennuis, écrit-il dans le *Journal* (t. II, p. 12, 14 juillet 1850), pour moi du moins, c'est d'avoir des idées. Je ne puis donc trop rechercher les moyens d'en faire naître. Les bons livres ont cet effet, et surtout certains livres parmi ceux-ci. La première condition est bien la santé ; mais même dans un état languissant, ces certains livres peuvent rouvrir la source (et non *la porte*, comme il est écrit dans l'édition Plon) de l'imagination. » Si vraiment les lectures de Delacroix représentent les sources de son imagination, quelle absurdité de supprimer justement l'indication de ces sources, élément fondamental de la connaissance du maître! Delacroix avait la passion de tout transcrire pour mieux s'en pénétrer. Il copie des extraits, souvent considérables, des auteurs qui l'intéressent. Ce ne sont pas du reste des copies sans vie. Delacroix assimile les idées d'autrui, les fait siennes, ou bien les discute, les commente : c'est une véritable conversation entre lui et les grands hommes qu'il interroge, Voltaire, Racine, Molière, Byron, Balzac. Pourquoi nous priver de ce dialogue passionnant, parfois savoureux, toujours intéressant? Nous possédons tout un carnet, une centaine de pages d'écriture serrée dans lequel Delacroix a pendant plus de dix ans, de 1837 à 1849, noté les extraits de ses lectures accompagnés de commentaires. Pas une page n'en a été publiée; et c'est dommage, car on y trouve des indications bien précieuses sur les sentiments de Delacroix concernant les écrivains de son temps. En voici un curieux exemple.

Delacroix n'éprouvait pas une très grande sympathie pour les plus illustres de ses contemporains. Irrespectueux mais pittoresque, il traitait les poèmes de Hugo de « brouillons d'un homme de talent ». La tendre mélancolie des *Méditations* l'irritait : « l'école de l'amour malade », grondait-il (*Journal*, T. I, p., 415). Les théories humanitaires de George Sand l'exaspéraient au plus haut point. Enfin, ce n'est un secret pour personne qu'il détestait Balzac. Rien n'est plus intéressant que les relations de Delacroix avec Balzac et j'ai trouvé dans nos manuscrits un document d'une importance capitale, c'est le brouillon d'une lettre de Delacroix à Balzac écrite en 1832 à l'occasion de l'envoi de *Louis Lambert.* Nous n'en connaissons point d'autre. Je l'ai publiée récemment dans la Gazette des Beaux-Arts (février 1923). En voici les passages essentiels :

« Permettez-moi en forme de remerciement de vous faire part des idées qui me sont venues à propos de votre Lambert et que j'écrivais au coin de mon feu solitaire tout en le lisant, non pas vite, ce qui m'est impossible, surtout dans les livres qui me plaisent : c'est-à-dire ceux où les idées de l'auteur réveillent à chaque instant les miennes.

« Que Lambert soit un enfant de votre cerveau ou que Lambert ait existé, vous ne le créez pas moins ; car créer, pour un poète, c'est montrer aux autres ce qu'ils verraient comme lui dans la nature et qu'ils y retrouvent en effet, lorsque semblable à un miroir, il réfléchit les objets en les encadrant à l'usage du vulgaire borné, dont la vue hébétée, frappée vaguement de tout, n'est justement fixée par rien. J'ai connu des Lambert ou des analogues de ce caractère-là. J'ai été moi-même une espèce de Lambert, moins la profondeur : mais quant aux heures délicieuses que l'enfant passe au milieu de ses poétiques

imaginations, cet isolement où il se met au milieu de sa classe, le nez collé sur son livre et feignant de suivre l'explication, tandis que son âme voyage et construit des palais : *J'ai connu tout cela comme vous, comme votre Lambert*, et j'oserai dire comme tous les enfants. A cet âge tout est nouveau et on ose penser à sa manière. Plus tard l'originalité s'émousse par la connaissance des livres. Le livre d'un grand homme est un compromis entre le lecteur et lui. C'est un terrain neutre sur lequel il consent à descendre pour traiter d'égal à égal avec lui et résumer en termes clairs ses rêveries entre son imagination créatrice et la faculté compréhensive du commun des lecteurs. Pour formuler des idées même à l'usage des esprits élevés, il faut les menuiser, les équarrir, les passer par une embouchure un peu rétrécie qui les moule en les mettant au jour. Semblable au verre qui se refroidit en sortant de la fournaise et qui, au lieu de la matière ardente qui bouillonnait dans le gouffre dévorant, n'est plus qu'un meuble, qu'une fiole à l'usage des plus vils besoins, l'idée toute nue, toute froide, mais précise et timbrée, n'est plus qu'une lave brûlante, un éclair qui illumine, c'est un vase utile qui contient pour tout le monde des enseignements ou des amusements : des amusements pour les oisifs, pour les femmelettes, et tout le public de glace qui assiste à l'enfantement de nos œuvres, pour les adapter à son usage ou pour siffler le père et l'enfant, plaisir incontestablement supérieur.....

« J'ai eu un ami comme Lambert ; nous fondions des Républiques, mais j'étais moins enthousiaste que lui. Je crois que ce développement précoce mène rarement à une très grande supériorité. Il faut au monde un génie pratique qui descende aux intelligences communes, etc. »

Cette lettre admirable nous éclaire singulièrement sur les relations de Delacroix avec Balzac. Elles commen-

cèrent justement à cette époque-là : « C'est chez Nodier d'abord, écrit Delacroix dans le *Journal* (10 février 1852), que j'ai vu pour la première fois Balzac qui était alors un jeune homme svelte, en habit bleu, avec, je crois, gilet de soie noire, enfin quelque chose de discordant dans sa toilette, et déjà brèche-dent. Il préludait à son succès ». De ces premières relations, à tout le moins courtoises, nous avons conservé un intéressant souvenir : un portrait de Balzac à la plume par Delacroix. Il fait partie des collections Spœlberch de Lovenjoul, à Chantilly. On y voit Balzac avec des cheveux longs — (c'est-à-dire, avant 1834, date à laquelle il les a coupés) — une figure à l'expression surhumaine, une canne extraordinaire, — déjà ! — sorte de massue ornée de cabochons sertis dans le métal, bref, ce « quelque chose de discordant dans la toilette », qui horripilait Delacroix, — enfin au-dessous la silhouette de son cheval Smogler.

Cet échange de bons procédés, — livres, lettres, dessins, — marque le début de relations qui ne paraissent pas avoir été très chaudes et qui se transformèrent, chez Delacroix du moins, en une aversion déclarée. Il ne manque jamais une occasion dans son *Journal* de dire de Balzac tout le mal qu'il pense. « Balzac est un pédant de premier ordre » — (et non « est *cependant* de premier ordre » comme le lui fait dire l'édition Plon) — écrit-il le 27 juillet 1858, après une lecture des *Paysans*. On a cherché la raison de cette antipathie et l'on s'est demandé s'il ne fallait pas la trouver dans la publication de *la Rabouilleuse*, en 1841 ; on pouvait reconnaître quelques traits particuliers à Delacroix en Joseph Bridau, le peintre, « dont le cœur dérange souvent la tête et la main », et découvrir une ressemblance entre Charles Delacroix, le Général, le frère d'Eugène et ce sacripant de Philippe Bridau ; c'est possible ; pourtant, j'ai

trouvé dans le petit carnet dont je vous parlais tout à l'heure, des extraits, sans commentaires, de *la Rabouilleuse*, ainsi que des extraits de *la Fille aux yeux d'or*, publiée en 1843 et dédiée, comme vous le savez, par Balzac à Delacroix. Les relations avaient donc continué, courtoises en apparence, entre les deux hommes : mais les oppositions d'idées n'avaient fait en réalité que s'accuser. C'étaient deux génies profondément différents : pour Delacroix, l'imagination doit dominer la création artistique ; pour s'élever à la dignité d'œuvre d'art, la réalité doit subir une véritable transfiguration sous l'influence toute-puissante de l'esprit. L'artiste est un dieu qui crée un monde de formes, qui le soumet à sa volonté et le compose à son gré. Que nous sommes loin de la conception réaliste de Balzac, qui essaie par l'accumulation des détails vrais de donner une idée exacte de la société au milieu de laquelle il vit. Ces deux grands génies parlaient une langue différente.

Je m'arrête. Je crois vous avoir donné une idée suffisante de l'intérêt que présentent tous ces manuscrits de Delacroix, de ce qu'ils apportent d'essentiel pour la connaissance du maître. Je voudrais en terminant exprimer un vœu. En 1864, lorsqu'Alfred Robaut eut terminé la publication des magnifiques albums de dessins en fac-similé de Delacroix, il alla trouver M. de Nieuwerkerke, alors Surintendant des Beaux-Arts, les lui présenta et lui demanda une souscription officielle. J'ai trouvé dans les notes manuscrites de Robaut le récit de la visite. Voici la réponse qu'il obtint : « Si jamais entreprise doit avoir un effet préjudiciable pour l'artiste comme pour celui qui lance l'affaire, c'est bien cette publication. Tenez, Monsieur, vous voyez cette planche. Eh ! bien, un gamin de l'École des frères, âgé de dix ans, qui ferait cela, nous le

ficherions à la porte! Et encore cette autre planche! et celle-là! C'est vous dire tout de suite qu'il ne faut rien espérer de notre concours. Nous n'encourageons, nous, que les œuvres d'une haute portée, et tout cela n'émane que d'un cerveau en démence. » On croit rêver en entendant de pareilles insanités. Voilà donc quelle était l'opinion officielle un an après la mort du maître[1].

Les temps sont bien changés. M. de Nieuwerkerke est mort depuis longtemps, Dieu merci! et ses successeurs ne tiennent plus le même langage. Delacroix a silencieusement repris sa place, qui est la plus haute et la première, et il a cessé même d'être, comme disait Degas, « le meilleur marché des grands maîtres ». Et alors, je reprends à mon compte, en l'étendant aux œuvres littéraires, le projet de Robaut et je dis : « Puisque nous possédons la plus grande partie des manuscrits de Delacroix, ne croyez-vous pas le moment venu d'élever à ce grand homme le monument qu'il mérite, de publier une *édition nationale* de ses œuvres littéraires qui comprendraient le *Journal*, la *Correspondance* (quatre volumes au moins) et ses *divers écrits*? Ce serait un hommage rendu à cette grande figure, la plus puissante, la plus fière et la plus géniale de l'histoire de la peinture française.

1. A rapprocher, de la même époque (février 1864, *Nouvelle Revue de Paris*, t. II, p. 162), l'opinion d'Edmond About, universitaire brillant mais dépourvu de sensibilité : « Delacroix a fait une demi-douzaine de chefs-d'œuvre et des horreurs par centaines ». J'aurais aimé connaître aussi l'opinion de son camarade Francisque Sarcey sur Delacroix. Malheureusement, je n'en ai pas trouvé trace.

OCTOBRE

14. Dimanche. S. Caliste. 287—78

15. Lundi. Ste Thérèse. 288—77

10 OCTOBRE

16. Mardi. S. Gal. (n. l.) 289—76

17. Mercredi. S. Cerbonet. 290—75

Journal de Delacroix. Une page d'agenda.

(Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris).

CHASSÉRIAU
OU LES DEUX ROMANTISMES[1]

Le génie d'une grande école d'art n'est pas fait d'une force unique, ni même de l'harmonie de forces associées, évoluant dans le même sens, constamment parallèles. L'homme n'y est pas partout et toujours le même. Non seulement il change, mais il se heurte à ses amis de la veille. Bien plus, il arrive que le débat s'élève à l'intérieur de lui-même, qu'il en soit le théâtre et le double acteur. L'art classique a connu la querelle des partisans de Rubens et des disciples de Poussin. L'art romantique n'est pas un, il nous montre deux visages, ou plutôt il y a deux romantismes, sur lesquels nous mettons deux grands noms : le romantisme d'Ingres, le romantisme de Delacroix.

Ils ont sans doute la même origine, ils sont partis du même point. Ils réagissent l'un et l'autre contre l'idéalisme davidien, c'est-à-dire contre une doctrine qui, au nom de l'archéologie et de l'esthétique antiquisante, lorsqu'elle est fidèle à ses modèles de marbre, tend à détruire ces forces vives de la peinture, la poésie de la matière, l'éloquence de la couleur, la qualité sensible du dessin. L'un et l'autre ils ont demandé à la vie, non le prétexte d'artificielles combinaisons d'équilibre, mais la poésie de

1. Par M. Henri Focillon.

l'expression, le charme d'une note rare et lointaine, une image ressentie de l'homme. Ils ont eu tous deux des sources communes, le moyen âge, l'Orient, les antiques archives des peuples; ils ont tous deux beaucoup lu, et ils ont la même aspiration à la surhumanité. Mais les forces morales qu'ils substituent au paganisme héroïque et à la psychologie révolutionnaire ne sont ni du même ordre ni de la même tonalité. L'un se cherche dans le silence et dans la paix, et l'autre dans les convulsions de l'inquiétude. L'un tend à l'isolement, aspire à la sérénité, développe les plus nobles cadences linéaires, l'autre se jette dans la mêlée, s'y épanche, s'y déchaîne, il y respire avec exaltation toutes les puissances de la vie.

Revoyez par la pensée les images des deux chefs de guerre, — Ingres, méridional énergique, sur le visage de qui se mêlent une sorte de majesté romaine et je ne sais quel air de despotisme bourgeois; Delacroix, fiévreux et discret seigneur, enfermé dans son existence solitaire, en lutte, non avec les vivants, mais avec ses songes, tel que Fantin-Latour le peignit en 1864 sous les traits d'un lion vieilli, dans l'*Hommage* qui groupe autour de lui les maîtres d'une génération nouvelle. Le premier eut le sentiment aigu, exigeant, de la beauté par la ligne, par l'élégance ou par le caractère du contour; il fut l'adorateur de la femme, de la jeunesse et du bonheur, et cet amour lui fit retrouver le style par delà la stylistique; naturellement conduit à une renaissance classique, il découvre, derrière les Bolonais, cette étonnante nouveauté, Raphaël; il enfante les décorateurs d'églises; en même temps, il reste fidèle jusqu'au soir de sa vie à sa vieille rêverie asiatique. Le second est une magnifique flamme. Tache, lueur, ondulation, désordre, toute forme est belle, si elle vit avec intensité; il jette sur elle le réseau d'un dessin qui semble se

déplacer avec ses mouvements et qui la capture, comme une bête fauve, sans l'immobiliser ; tout est prétexte à sa fièvre, les grands drames du passé, les malheurs des héros et des poètes, l'Orient du harem et l'Orient du désert, mais une pareille force de résurrection et d'éloquence domine les cadres étroits des préférences d'école ; elle est capable de se mêler à la vie du moment, de la peindre ou plutôt de la galvaniser, elle règne sur la peinture de toute la seconde moitié du XIXe siècle.

Ce génie antinomique, ces énergies contradictoires qui se disputent le romantisme, le maître qui nous les fait le mieux comprendre, c'est Chassériau. Cette espèce de drame intérieur, nous en dégageons le sens, les péripéties et la crise de l'étude des œuvres et de la lecture des vies. Lui, il l'a vécu, il l'a porté dans son cœur, — mais enfin, ce grand débat, il l'apaise avec une mystérieuse gravité, il en concilie les tumultes opposés, il en compose une harmonie double et une qui n'appartient qu'à lui. Son art semble hésiter, ou plutôt osciller, aller de l'un à l'autre, s'enrichir successivement d'un trésor double. Mais son âme n'est pas incertaine. Elle est douée d'une qualité spirituelle dont la sonorité voilée a le caractère d'une confidence. Chassériau est de l'ordre de ces grands artistes qui ont un « secret ». Ils se prêtent mal au faste de la parole publique et à l'éclat des commémorations solennelles. Et pourtant ils ont été mêlés aux orages de leur siècle, ils en ont épousé les passions avec ardeur, ils n'en ont rien rejeté : mais on dirait qu'à l'intérieur de leur vie se tient debout un jeune dieu chargé de tristesse. C'est dans le silence qu'il faudrait le contempler et l'écouter.

*
* *

La critique de son temps s'est plu à montrer les diver-

sités de Chassériau. Comment eût-il pu en être autrement dans la succession précipitée des Salons, de la part de chroniqueurs hâtifs, habiles à classer et qui, toujours, verront principalement par genres, écoles et filiations? Nous aussi, nous sommes tentés d'expliquer à la vieille mode ce génie si rare, en dénombrant, en analysant ses manières. Formation ingresque, influence de Delacroix, harmonie et conciliation aux murs de la Cour des Comptes, — cette façon de scander une œuvre n'est peut-être pas inexacte, mais nous donne-t-elle l'essentiel, ce métal exquis où courent et s'enlacent deux précieux filons, et aussi l'élément unique, la qualité cachée qui les incorpore et qui les transforme? Il est vrai que, si nous voulons le saisir dans son siècle, nous le voyons paraître, non dans l'unité des commencements, mais au fort de la bataille. Né en 1819, quand il apprend à dessiner et à peindre, il trouve en face de lui les camps opposés des deux romantismes. L'inclination de sa jeunesse le portait vers Ingres, vers cette pureté, non d'école, mais toute sensible, qui cherche bien moins la courbe d'une équation dogmatique que l'inflexion et le charme d'un chant. Cette prédilection d'adolescence nous aide à comprendre Ingres autant que Chassériau. Cet enfant si doué, impatient, et peut-être inquiet déjà, n'allait pas chez un bon professeur de dessin, il allait au grand poète. Le maître chérissait l'élève et s'émerveillait de la précocité de ses dons. Chassériau fut de ces enfants sublimes qui parurent aux côtés des hommes faits, au cours du XIXe siècle, riche aussi en dynasties rapides. « Ce sera le Napoléon de la peinture », disait Ingres, — parole bien touchante, si l'on songe à ce destin trop court, à cette œuvre en proie à la fortune contraire et dont toute une partie fut dévorée par le feu.

Les premiers envois de Chassériau respirent la poé-

tique d'Ingres; les critiques des Salons le classèrent parmi les ingristes purs. C'est le mot de Charles Blanc. On avait besoin, pour s'y reconnaître, de ces décisions sommaires. Elles ne sont pas fausses, lorsque l'on examine l'économie générale d'une époque. Elles sont même un utile point de départ, lorsque l'on veut saisir le sens d'une vie et d'un talent. L'accord profond de la jeunesse du peintre et des grandes disciplines qu'il s'est choisies est incontestable, non seulement dans les œuvres du début, mais plus tard encore, — par le sentiment de la forme, par l'ascétisme de l'exécution, un noble raffinement de pauvreté dans la matière et même par la qualité du ton qui, dans certains portraits par exemple, rappelle les savantes acidités, les caprices pleins de charme de ce coloriste méconnu, peintre d'écharpes et de robes du goût le plus rare, l'auteur de *Madame Rivière* et de *Madame de Senones*. Le *Retour de l'enfant prodigue* (1836, La Rochelle), c'est l'effusion d'un cœur jeune, avec on ne sait quelle tendresse écolière qui a bien son prix : c'est par cette incertitude, par cette amabilité inquiète qu'on peut la distinguer d'un Flandrin de la première manière, Flandrin ayant toujours eu la rectitude et la sécurité. Trois ans plus tard, la *Vénus marine* (Louvre), puis l'*Andromède* (1841, coll. Arthur Chassériau) ne sont-elles pas les petites sœurs, l'une rêveuse, l'autre désespérée, de l'*Odalisque Pourtalès*? A un moment où Ingres commence à se chercher dans la plénitude et dans l'arrondi des formes, où la religion de Raphaël étoffe et nourrit ses figures de femmes, ne continuent-elles pas l'ingrisme « péruginesque » que Kératry essayait de définir dans son Salon de 1819? Dans les *Troyennes* de 1842, ne retrouve-t-on pas certains des traits de cette extrême-gauche davidienne à laquelle le romantisme d'Ingres est si fort redevable? Écrivant en 1856, Paul Mantz se sert,

pour les qualifier, de termes qui rendent ce rapprochement encore plus sensible : « Dans ces compositions... le monde antique, la femme surtout étaient abordés par leur côté sauvage ; les types recélaient une grâce primitive, et presque rude, et les ajustements, les coiffures affectaient une sorte de coquetterie étrusque... » Cependant Chassériau prenait part à cette renaissance de la peinture chrétienne qui sort des recherches des préraphaélites français et qui, avec les élèves d'Ingres, allait décorer les murailles des églises de compositions savamment archaïques. Les beaux anges qui veillent sur *Jésus au jardin des Oliviers* (1840, Saint-Jean-d'Angély) mêlent aux tristesses du siècle un souvenir du Quattrocento ombrien, et la *Vie de Sainte Marie l'Égyptienne* (1851, église Saint-Merri), toute pleine d'une grâce sévère de jeunesse, ne couronne-t-elle pas toute une série de peintures monumentales qui vont des Nazaréens de Lyon aux décorations de Flandrin pour Saint-Germain-des-Prés ? Enfin les portraits de Chassériau semblent d'abord appartenir eux aussi à la lignée ingresque. Quand nous vîmes pour la première fois les *Deux Sœurs* (1843, Louvre), à la Centennale, en 1900, c'était non loin de *Madame Devauçay*. Mais cette comparaison limiterait trop le rapprochement. Il est d'un ordre plus profond, il s'étend à toute la qualité d'un style, à son intensité expressive, à son impérieuse fierté.

Ainsi donc un ingresque, — mais, dès ces années-là, quelque chose d'autre, — et quelque chose de plus. La *Suzanne au bain* de 1839 (Louvre) et la *Toilette d'Esther* (1842, coll. Arthur Chassériau) sont les dépositaires d'une inquiétude et d'un secret qui nous interdisent de définir simplement Chassériau comme le chef d'un groupe où brillent Flandrin, Amaury-Duval et surtout Mottez. Sans doute on voit bien ici les raisons pour

lesquelles Ingres l'aimait : peut-être chérissait-il en lui, accompli sous ses yeux avec une plus subtile fièvre, le beau songe de sa jeunesse, qui lui faisait rechercher les miniatures de la Perse et de plus lointains chefs-d'œuvre. Cette étonnante pureté d'Asie, un autre en avait donc senti et renouvelé le prestige. Mais cet enfant si doué l'échauffait d'une ardeur et d'une nostalgie que lui ne ressentait plus. Il y mêlait un mystère lyrique et le trouble de la volupté. Il savait peindre la gorge des femmes avec un modelé de caresses. *Suzanne au bain* est moins voisine d'Ingres que de Prud'hon : Janin, dont l'aveuglement ordinaire fut traversé de cet éclair, l'avait compris. *Esther*, ce parfait chef-d'œuvre héraldique, exalte, sans lambrequins, sans oripeaux et sans faux-jour, ce qu'il y a de plus contraire au génie d'Ingres, la poésie de la vieille Bible juive. Mais, même dans la *Vénus marine*, cette statuette d'ivoire posée au bord de l'eau bleue, réside, sous le petit front poli, une émotion indéfinissable, une sorte de tristesse divine qui ne hante pas le beau visage vacant des femmes d'Ingres.

Au reste, l'année même où il était allé à Rome pour y rejoindre son maître, en 1840, Chassériau sentait ce qui les séparait. Il avouait que Rome abondait en choses sublimes, mais elle lui était un tombeau. Il refusait de rester les yeux tournés vers le passé. Il écrivait à son frère : « Dans une longue conversation avec M. Ingres, j'ai vu que, sous bien des rapports, nous ne pourrions jamais nous entendre. » Il n'était pas le seul à se reconnaître surpris et inquiet. Les pensionnaires de l'Académie de France se heurtaient au culte exclusif et jaloux du dieu Raphaël. Une lettre du bon Flandrin en porte témoignage, et nous savons aussi que le maître s'emportait contre le préraphaélisme tenace de certains disciples. « Ces messieurs sont à Florence. Moi, je reste à Rome.

Ils aiment les gothiques : je les déteste. Je n'aime que les Grecs. » Combien n'avait-il pas changé, demeurant d'ailleurs incertain dans sa violence même, car il restera sourdement fidèle à ses admirations anciennes ! Le nouvel Ingres s'éloigne de Chassériau, plus que Chassériau ne s'éloigne de l'Ingres d'autrefois et de l'éternelle poésie du romantisme. On le voit bien à sa suite d'eaux-fortes sur Othello. Ce n'est pas une volte-face. Les contemporains ne s'y sont pas trompés : « Dans ces eaux-fortes, lit-on dans *L'Artiste* en 1844, on trouve réunie à la couleur de Delacroix toute la fermeté de style de l'école d'Ingres. »

Ainsi Delacroix apparaît dans les inquiétudes de Chassériau. Le jeune peintre est-il donc de ces acolytes éternels, de ces génies féminins, réceptifs, sans cesse en quête d'une émulation ou d'un appui ? On put le croire lorsqu'on vit paraître au Salon de 1845, œuvres jumelles en apparence, mais pour nous si profondément distinctes, le *Portrait équestre d'Ali-Hamed, Khalifat de Constantine* (Versailles) et le *Portrait de Muley-abd-er-Rhaman, Sultan du Maroc*. Baudelaire, tout en l'enveloppant de sympathie, souligna rudement le parallèle : « Bien des révolutions s'agitent encore dans ce jeune esprit... La lutte n'est point finie. La position qu'il veut se créer entre Ingres, dont il est élève, et Delacroix, qu'il cherche à détrousser, a quelque chose d'équivoque pour tout le monde et d'embarrassant pour lui-même. Que M. Chassériau trouve son bien dans Delacroix, c'est tout simple, mais que, malgré tout son talent et l'expérience précoce qu'il a acquise, il le laisse si bien voir, là est le mal. » Il est difficile d'être plus injuste, il faut bien le dire, car l'influence de Delacroix est moins sensible dans le *Khalifat* que dans toute autre œuvre de la même période, si du moins c'est bien d'une influence, au sens pesant et



Cl. Archives Photo., Paris.

CHASSÉRIAU. — Vénus Anadyomène, 1839. (*Musée du Louvre*).

littéral du mot, qu'il s'agit. Il y a là une qualité de composition qui, s'il faut lui chercher une origine ou des parentés, se rapproche beaucoup plus des belles chevauchées triomphales ou guerrières de l'Italie médiévale. Le rythme est celui d'un bas-relief; la forme se détache sur l'aridité lumineuse de l'atmosphère avec une netteté d'intaille. L'année suivante, en 1845, Chassériau partait pour l'Algérie. C'est là, c'est dans les œuvres qu'il a rapportées ou que lui a inspirées son voyage, que ses affinités avec Delacroix se sont sans doute le mieux révélées. Il est sûr qu'il peint autrement que par le passé. Sa touche est plus nourrie, plus vive, plus fouettée. Il compose moins par l'arabesque que par les rapports des tons. Les précieuses petites toiles de naguère ne révélaient guère plus la charmante matérialité de la peinture qu'un carton laqué de la Perse. Elles semblaient toutes pures et toutes nues dans leur complexité. Rien de plus « peintre » au contraire, par la vivacité de la facture, par la richesse des pâtes, par le brillant du ton, par les recherches d'effet, que la *Femme Maure allaitant* (1850, coll. Arthur Chassériau), les *Juives de Constantine berçant un enfant* (coll. Christofle), et même les *Cavaliers arabes emportant leurs morts* ou le *Défi des chefs arabes*, ce dernier empreint d'un sentiment théâtral moins sincère et plus tendu. Une charmante étude de 1849, *Jeune femme sortant du bain* (coll. Arthur Chassériau), est bien voisine de ces intimités de la femme d'Orient où Delacroix a mis une note exquise et confidentielle de son génie, par exemple la petite *Odalisque* de 1827 (Musée de Lyon). Mais une des dernières œuvres du jeune maître, que Théophile Gautier put voir dans son atelier au lendemain de sa mort, en 1857, et qu'il a décrite avec ces caresses de mots et cette justesse de devin qui lui sont propres lorsqu'il parle de lui — et de

tant d'autres ! — l'*Intérieur de harem* (coll. Arthur Chassériau), révèle mélancoliquement tout ce qu'il y a de personnel dans l'Orient de Chassériau, la nostalgie chevaleresque, l'ennui seigneurial d'une race noble, une féminité qui conserve dans la réclusion toute la fierté de sa grâce et de son dédain. La toile est peinte dans une gamme d'une sonorité amortie, qui ne doit rien à la palette de Delacroix, et qui s'équilibre principalement sur des jaunes, sur des gris, sur des tons sourds, délicats et rompus.

C'est dans l'intervalle, entre 1844 et 1848, que Chassériau donnait toute sa mesure, sur les murailles, aujourd'hui détruites, de la Cour des Comptes. Date mémorable, puisqu'elle inaugure, en dehors des églises, la résurrection de la peinture monumentale, plus encore, le retour à la fresque. Sans doute une tentative de cette ampleur avait été préparée par les efforts et par les recherches des préraphaélites français. Sans doute Delacroix commençait à exécuter ses admirables ensembles décoratifs. Mais les fresques de la Cour des Comptes ne sont pas un compromis ni même une harmonie des contraires. C'est là que le génie de Chassériau prend son vol et que l'art romantique, dans les régions sereines de la paix, acquiert sa valeur éternelle. Il s'y dépouille des raffinements, des agréments et des richesses, il renonce à la poésie narrative, à l'inspiration littéraire, aux inquiétudes et aux dogmes d'atelier. Il étreint l'homme même, dans son activité pacifique et dans son activité guerrière, il refuse de le définir par l'accessoire et par le milieu, il lui restitue sa simplicité énergique, sans lui retirer sa chaude humanité. Car ces figures, si heureusement conçues pour des murailles, n'ont pas l'insensibilité de la pierre qui les porte ; elles en respectent la loi, l'ordonnance et l'aplomb, mais, comme l'héritage des passions d'une race

antique, elles semblent conserver encore dans leurs regards, dans leurs fronts penchés et dans la forme même de leurs corps, quelque chose des nobles fièvres et des inépuisables nostalgies de ce siècle.

Pour comprendre le génie de l'homme qui les créa, il ne suffit pas d'entrechoquer des noms et des dates, d'additionner et de doser des influences. Il faut se placer à l'intérieur de sa vie, dans ce qu'elle a de mystérieux et de supérieur, interroger constamment son œuvre : l'une et l'autre nous feront connaître, non seulement la qualité d'une âme et d'un talent, mais peut-être l'essence la plus secrète du romantisme.

Comment ne pas penser d'abord à la brièveté de cette existence qui, anticipant par des promesses et par la plénitude de son œuvre même sur le cours naturel de la vie, expire pourtant au seuil de la maturité ? Chassériau appartient à l'ordre de ces jeunes hommes qui ne sont pas seulement interrompus par la mort, mais qui semblent circonvenus par elle. Jusque dans l'expression du bonheur paisible ou dans l'agitation la plus fiévreuse se mêle à leur art une sorte de funèbre douceur. Est-ce une pure illusion de nos regrets ? Peut-être pour Bazille, pour Trutat, comme lui morts avant l'âge, mais la grâce étrange de son art n'évoque-t-elle pas, avec un invincible charme, les régions lointaines et l'au-delà du Temps ?

Si l'on veut définir sa famille spirituelle, en essayant de dénombrer ses vertus, c'est par le sentiment nostalgique qu'il faut commencer. Il colore tous les aspects de son génie. Chassériau ne l'a pas, si l'on peut dire, devant lui, comme le désir d'un voyage, comme un but féerique, mais derrière lui et en lui. Il n'a pas grandi dans les pierres de la ville ou dans nos champs familiers. Il naquit

à Samana, dans l'île de la Martinique, créole par sa mère, et le fils d'un chercheur d'aventures. Cela ne le détermine ni ne l'explique tout entier, mais tel est l'arrière-plan, et peut-être le paysage de ses songes. Gautier, en mots merveilleusement justes, a su qualifier cette nostalgie délicate qui ne s'abandonne pas à des effusions mélancoliques, mais qui voit naître des œuvres tout imprégnées d'elle. Ce sentiment était d'une qualité plus profonde et plus rare que l'exotisme romantique ; il n'aboutit pas à des effets de curiosité pittoresque, à des renouvellements de détail. Il répand un admirable silence sur le visage des femmes, il met dans leurs yeux un regard qui contemple, par delà l'univers, des régions plus reculées.

Il s'y mêle un accent chevaleresque. Respect a M. Bertin l'aîné, — mais M. Bertin n'a pas cette note de l'âme. Chassériau est le fils d'une haute race aventureuse, son père était seigneur de deux provinces dans l'Égypte de Bonaparte, et la famille prend son origine à la Rochelle, ce port d'où partirent tant de conquérants de l'inconnu. Plus encore que dans ses goûts, ses raffinements, sa passion pour les beaux chevaux, nerveux comme des femmes, j'en vois le témoignage dans la fierté de son dessin. Qu'on ne s'y trompe pas, nous sommes ici bien loin du dandysme : il a pu y céder avec grâce, mais il y avait en lui de plus fines exigences, plus naturelles, plus cachées. Il ne les puisait pas non plus dans la lecture de l'*Histoire des Croisades*, de Michaud. Ce trait est de l'homme, non du temps.

Au surplus, un des caractères du dandysme n'est-il pas l'affectation de l'insensible ? Cette étonnante architecture de la futilité repose sur le vide du cœur. Nul être plus tendre que Chassériau, plus baigné de tendresse maternelle, plus impatient de tendresse voluptueuse. Sa

vie d'homme, c'est le roman de sa tendresse, de son adoration de la femme. Il est de ceux dont il faut dire une fois encore, après tant d'autres, qu'ils rêveront partout à la chaleur du sein. Il a le sens exquis de la féminité, parce qu'il la désire, parce qu'il la vénère, parce qu'il compatit à ses faiblesses touchantes. Il la chérit dans la vierge, dans l'épouse et dans la mère. Prud'hon et lui, voilà les deux grands peintres de la maternité jeune, de la maternité encore indécise et toute chaste. Cette émotion de sympathie et d'amour eût fait de lui le grand peintre religieux du siècle. Les autres, les décorateurs ingristes, ne sont-ils pas trop occupés de la résurrection d'un style, ne sont-ils pas avant tout des savants ? Quelle tendresse chrétienne dans le *Jésus au Jardin des Oliviers*, de Saint-Jean-d'Angély ! Il penche sa tête sur son épaule, ses mains sont abandonnées comme celles d'un désarmé, il s'incline et fléchit, vaincu de douleur, dans une angoisse plus cruelle que la mort. La *Descente de Croix* de Saint-Philippe-du-Roule est admirable pour la même raison. Saint-Victor l'a compris, lui qui s'écrie : « Jésus souffre jusque dans la mort. » La force du mot : compassion, usée par un emploi trop humain, mais jadis saisie dans son énergique littéralité par la mystique franciscaine, est sentie une fois de plus et ressuscitée par un grand artiste.

Enfin il a ce don de son siècle, le sens du mystère ; il l'a plus que tout autre et, si l'on peut dire, il l'incarne. La beauté, la tristesse des antiques races disparues, la chambre odorante et close de la femme d'Orient, les infortunes secrètes repliées dans le silence, l'énigme de l'homme, dieu déchu qui se souvient, tel est son privilège et son domaine. La gravité des visages qui trahissent à peine un remous des passions humaines, la douce fixité des grands yeux brûlants, plus encore l'extrême simpli-

cité des attitudes, toujours parfaitement nobles, des costumes, du décor, lui sont de puissants moyens pour suggérer cet arrière-plan de rêverie, de charme et d'obscurité qui est la « dimension » suprême de l'œuvre d'art. L'admirable génie d'Ingres est exempt de cette inquiétude particulière, il est né pour le bonheur, pour l'équilibre, pour la lumière. Et Delacroix est plus orageux que mystérieux : même quand il traduit Faust ou Hamlet, ses personnages écoutent trop la voix furieuse des passions pour en écouter une autre, plus lointaine, plus étrange, et qui parle un langage inconnu. Cette note est bien profonde dans l'art de Chassériau. A elle seule, elle suffit à nous montrer ce qui sépare le romantisme de ses origines : ce n'est pas la « sensibilité » du XVIIIe siècle colorée par la Révolution, promenée par Chateaubriand auprès des cataractes, au cœur des forêts, sous un clair de lune d'Amérique, c'est une essence nouvelle, dont cette anxiété charmante est peut-être le suprême élixir.

Nostalgie, accent chevaleresque, tendresse, sentiment du mystère, ces quatre vertus cardinales nous aident, sinon à définir, du moins à comprendre le monde de Chassériau.

L'image de la femme d'abord. Elle est reconnaissable entre toutes. Paul Jannot l'a montré, Chassériau est de ces rares artistes qui ont créé un type. Il le portait en lui, comme un souvenir ou comme une vision, si bien qu'il semble se superposer aux visages mêmes de ses portraits et qu'entre toutes les femmes qu'il a peintes, les héroïques et les vivantes, règne un air d'occulte parenté ! Qu'il les choisisse dans ses songes ou qu'il les prenne dans son siècle, elles appartiennent à la même dynastie, et celles dont les traits sont le plus fortement empreints de la beauté individuelle d'un être ou d'un

moment, Ozy, la princesse Belgiojoso, rejoignent avec le temps le cortège légendaire des reines. Celles qu'il a aimées, à travers les poètes, dans les lointains de la lecture et de la rêverie, ce n'étaient pas les robustes filles de Leucippe ou les riveraines bienheureuses des Hespérides, mais des victimes, des blessées, des sacrifiées, — Andromède livrée au monstre, Daphné poursuivie par un dieu, Esther parant sa beauté pour le tyran des siens, les Troyennes captives en pleurs au bord des flots, Cléopâtre mourant et Desdémone enfin. C'étaient des voluptueuses tristes, des recluses mélancoliques, pleines de détresse et de fierté. C'étaient enfin de jeunes mères, fragiles et fortes, d'une grâce toute sérieuse et comme touchée de tristesse. La femme de Chassériau est longue et mince, elle fait penser à ces belles colonnes ioniques que sont les vierges de Prud'hon, et elle rappelle aussi, moins l'air de fête et de théâtre, ces élégantes figures des maîtres de Fontainebleau qui enchantèrent la renaissance française. Mais elle a la taille étroite et le buste épanoui, comme les divinités de l'Inde. Avec quelle tendresse Chassériau peint ce délicat et ombreux sillon qui départage les seins et qui en propage insensiblement l'ondulation dans toute la grâce du torse ! Au-dessus de la petite tête bien coiffée, « avec un art discret de jeune fille », eût dit Renan, les bras se lèvent, se plient ou s'arrondissent dans un geste dont l'artiste a senti tout le charme et auquel il a gardé une fidélité de prédilection. Comme les bras levés de la déesse au chapiteau des vieux sculpteurs sassanides, il prolonge et il épanche le corps de la femme, admirable composition de lignes ornementales qui a la grâce d'un secret perdu et retrouvé, geste de parure dans Esther, geste d'effroi dans Daphné dont le destin, cruel et miséricordieux, interrompt la course et dont les bras, tout à l'heure, seront de pliants rameaux...

Ailleurs le col se penche et la taille est ployée. Les petites têtes précieuses et brillantes semblent chercher l'appui de l'épaule, comme si la nuque inclinée supportait le fardeau de quelque servitude invisible. Ces flexions d'un sentiment si pur sont d'un poète qui connaît et qui adore tous les secrets, tous les rythmes de la féminité, et qui en saisit le subtil enchaînement dans les attitudes les plus familières, celle de Desdémone qui porte ses mains à sa ceinture pour défaire sa robe, par exemple. Mais c'est plus encore, c'est l'ingénuité d'une autre vie et d'autres climats. Les suivantes d'Andromède touchent sa chaîne d'une main timide et légère, comme si elles portaient une guirlande dans quelque ronde océanienne. L'une d'elles ploie son corps mince aux genoux de la reine, sa nerveuse élégance semble appartenir encore à l'âge des métamorphoses, au temps où la jeune vierge était transformée en biche sur l'autel des sacrifices. Ces bras levés, ces cols qui penchent, ces tailles étroites et ployées composent une figure inoubliable de la beauté.

Mais ces anxieuses, ces tendres et royales résignées, c'est par les traits de leur visage qu'elles nous touchent peut-être le plus. La petite Vénus marine a la pureté de profil d'un antique, mais ses paupières baissées sont lourdes sur ses yeux meurtris. Esther elle aussi semble d'abord tout hellénique, — comme ces colonnes au fût cannelé qui décoraient les palais des rois perses. Mais sa tête pâle, mince et régulière, que couronnent d'étroits bandeaux et une tresse plus libre, pareille à une flamme, sa bouche encore enfantine, scellée sur le dédain, enfin ses vastes yeux, emplis d'un songe et d'une résolution indiscernables, appartiennent à une autre race. Elle n'est ni d'Argos ni de Jérusalem, mais d'une rive plus lointaine encore que celles où naquirent ses esclaves, semblables aux épouses des mages, la négresse au coffret,



CHASSÉRIAU — La toilette d'Esther *(Collection du baron Chassériau).*

l'Indienne drapée dans son sari. Le visage de Desdémone est fier, énergique et paisible, mais à demi noyé dans l'ombre, et son regard, plein d'une inquiétude résignée, plonge à la fois dans les ténèbres de sa chambre et dans le sombre univers des pressentiments, des détresses et des regrets. La suivante qui l'assiste, d'un type que l'on retrouve dans mainte étude, a les vastes yeux des reines, séparés par une dépression ombreuse, leur bouche haute et petite, avec une expression attentive, compatissante et presque maternelle. La lignée d'Esther se retrouve au regard de la femme maure allaitant, sur les délicates joues d'idole des Juives de Constantine berçant un enfant. Nous n'avons plus que des fragments de Cléopâtre : les figures que Chassériau dressait autour du lit funèbre n'ont-elles pas, elles aussi, le double charme des visages frappés sur les monnaies de l'Égypte grecque, où la pureté hellénique est colorée d'une note étrange d'Afrique et d'Asie? Cette poétique de la physionomie, nul ne l'a mieux caractérisée que Gautier : « Les têtes avaient toujours une expression maladivement étrange, une langueur nostalgique, une volupté douloureuse, un sourire triste, un regard mystérieux s'allongeant à l'infini ; il nous semblait les avoir déjà vues en rêve, ou dans des pays lointains, à des époques où nous n'existions pas, au milieu de villes bizarres ou de forêts à végétations inconnues ; on eût dit des captives barbares amenées dans notre civilisation, drapées de leurs vêtements bariolés, constellés de leurs joyaux sauvages, et se rencognant comme des gazelles prises, avec des attitudes d'une grâce farouche. »

Avec les modèles des portraits, nous ne quittons pas l'ordre des princesses et des captives. Elles se tiennent l'une à l'autre, comme les Deux Sœurs, à la fois dissemblables et identiques, avec leurs vastes yeux, leurs ban-

deaux lustrés, leur petite bouche gonflée, et ces châles éclatants que bordent des palmettes, aussi vieilles que l'Eden. Couronnée de fleurs, un bouquet à la main, Mlle Cabarrus semble parée, non pour une fête, mais pour quelque mystérieux sacrifice. Cette tête adorable, Chassériau l'a-t-il vue, ou l'a-t-il rêvée? Jamais réalité ne fut plus conforme aux visions secrètes d'un maître, ou jamais elle ne fut mieux modelée par elles. Une langueur créole s'y allie à une délicate fermeté romaine. L'éclat d'un regard fixe et doucement hagard avive la chaleur du teint. Les lèvres sont entr'ouvertes, l'expression est presque extatique, comme si l'étrange et charmant modèle écoutait quelque musique intérieure. D'autres visages sont d'une qualité plus intime et tracés, semble-t-il, d'un trait plus familier. Je pense surtout aux dessins. Qu'il serait intéressant de les rapprocher des dessins d'Ingres ! Ces derniers n'ont-ils pas quelque chose de plus tendu, de plus intrépide? Ce sont de magnifiques épures d'âme; j'entends bien que l'âme y paraît, mais l'épure aussi. Jamais le portrait de Marie Cantacuzène ne nous imposera cette délicate cruauté d'évidence. Comment parler d'une œuvre où palpitent à la fois le visible et l'invisible? C'est l'image d'une femme de ce temps-là, dans sa jolie robe, avec ses manches pagode, son petit col plat et, dans les traits, cette poésie d'une latinité danubienne et d'une fière race, mêlée à une bonté tendre. Mais ces mots n'expriment rien des affinités et des divinations mystérieuses qui s'entrecroisent autour d'un chef-d'œuvre. Le rayonnement d'une âme charmante y collaborait sans doute avec le génie du peintre. A travers les ans, n'est-ce pas la même chaleur secrète qui se dégage du portrait de Mme Puvis de Chavannes? C'est la même femme; le temps a fané sa grâce, elle porte la capote touchante des vieilles dames, ses

épaules sont serrées dans un triste manteau noir; mais elle penche la tête et elle croise les mains comme autrefois et, comme autrefois, son regard vient à nous des régions lointaines où l'âme habite, avec le regret, la résignation, la douceur et l'affection.

*
* *

Qu'est-ce donc que cet élément inanalysable, que transposent si pauvrement nos procédés d'écrivains? C'est la qualité poétique. Elle donne leur lyrisme profond et paisible aux portraits de femmes peints par Chassériau. Elle inspire son interprétation légendaire de la Fable et de l'Histoire. Légendaire, — ce sentiment du *non-vrai* dans l'évocation du passé, ou plutôt ce recul des êtres et des choses qui doit être respecté par l'artiste, s'il veut nous pencher au-dessus des gouffres du Temps et, derrière l'homme, faire pressentir les génies inconnus, c'est là le don le plus avarement départi aux conteurs. Le grand XIXe siècle a eu l'ivresse du passé, il l'a ressuscité par l'histoire, une histoire qui tient de l'épopée avec Michelet, — mais ses peintres ont souvent côtoyé l'anecdote. Le goût fatal du bibelot les a égarés dans le vraisemblable, dans les sèches et brillantes erreurs des reconstitutions archéologiques. Il y a quarante ou cinquante ans régnait encore une peinture de cinquième acte, hérissée de tous les déchets étincelants du romantisme. A ce médiocre et savant fracas, combien s'oppose un Chassériau! Comme tous les évocateurs, il parle à voix basse. Il est vrai qu'il drape le châle, qu'il pose çà et là le bijou singulier : mais avec quelles mains attentives et discrètes, qui savent choisir! Les figures qui les portent pourraient s'en dépouiller sans rien perdre de leur invincible charme. La magie qui nous les

rend si précieuses n'est pas celle d'un adroit costumier. Ses prestiges ont quelque chose de nonchalant et de surnaturel. Ils devinent et suggèrent, là où la science se tait. Ainsi Chassériau sentit tout ce qu'il y avait d'Asie dans la Grèce ancienne. Ingres qui, mieux que personne, a connu, possédé et chéri ces deux empires, en a le plus souvent respecté les frontières. Ce puissant et sensible génie eut, le premier, l'audace d'aimer ces formes ardemment pures, nées sur les bords du Gange ou même sous des cieux plus lointains : mais, comme les généraux d'Alexandre, il leur conférait son hellénisme. La Grèce de Chassériau est en proie à la nostalgie des Iles Fortunées. Les Troyennes sur le rivage redoutent, non le gynécée achéen, mais le harem d'un satrape. Mais l'Asie, l'Asie des contes et de la Bible, se concentre tout entière, avec une intensité inouïe, dans les étroites proportions de la *Toilette d'Esther* : je la vis il y a bien des années, quand mon père en donna, le premier, une petite eau-forte, et cette captivante image, je ne l'avais jamais oubliée. Elle semble peinte sur une tablette en bois de sycomore, pour être suspendue dans quelque sanctuaire des montagnes, où l'on honore la volupté au son des sistres et des tambourins... Entre l'Indienne et la négresse, Esther brille avec une étrange douceur, non comme une simple créature mortelle, mais comme une des filles de l'ange et de la femme. Ce sentiment des races lointaines guidait Chassériau dans la lecture et dans l'interprétation de Shakespeare. Il s'est attaché au Roi Lear, à Macbeth, à Roméo et à Juliette, mais avec plus de suite et de constance à Othello. Sous son arceau roman, près du lit où elle doit mourir, il a dressé Desdémone, mais le magnifique guerrier noir, assis aux côtés de la fiancée sur le balcon d'un palais de Venise et tenant dans sa vaste main la petite main de l'enfant qui l'écoute,



Cl. Archives Photo., Paris.

Chassériau. — Les deux sœurs, 1843. *(Musée du Louvre)*.

Hélio. Faucheux et Fils, Chelles

nous inquiète et nous attire comme la statue de bronze d'un dieu oublié.

Cette poésie d'étrangeté, il l'aimait dans l'ardeur secrète de Shakespeare. Il la respirait avec délices en Orient, comme le parfum d'une patrie. Chaque homme porte en lui le voyage qu'il fait. Le peintre des *Femmes d'Alger*, des *Chasses au lion*, des *Convulsionnaires de Tanger*, de la *Noce juive* faisait régner en Afrique, avec les passions déchaînées de la guerre et de la fantasia, une sorte de mélancolie violente, une amertume féodale et, dans la courette d'un ghetto algérien, l'obsession d'une retraite sauvage, perdue très loin, au fond des sables. Chassériau y retrouvait, dans l'ombre du harem, les filles de ses songes, les corps flexibles au long corsage, les petits visages nostalgiques aux regards perdus. Et les jeunes guerriers eux-mêmes étaient pareils à des femmes, avec leurs figures enveloppées de voiles, « leurs grands yeux fatalistes, leurs bouches languissantes et leurs physionomies exténuées », dit Gautier. Enfin cet harmoniste rare, pour qui la couleur elle aussi était le langage d'un monde inconnu, fait d'échos, de suggestions, de correspondances et d'accords, éprouvait des joies raffinées dont ses notes de voyage ont conservé l'éblouissante trace. Il n'avait pas attendu l'Algérie, son ciel, sa lumière, pour donner dans la *Toilette d'Esther* sa mesure et sa sonorité. Mais à cette gamme rêveuse, dont l'ambre est relevé de notes à la fois acides et passées, venaient s'ajouter des contrastes d'une puissante autorité, des fraîcheurs, des transparences et des finesses limpides. La qualité des murs blancs sur lesquels s'installent d'énergiques visages l'enchantait. Voici la baie d'Alger, la mer bleue, la ville de stuc et l'horizon léger. Voici les femmes, coiffées de guirlandes de jasmin qui pendent sur leur sein rose. Et voici, retrouvées dans la vérité de

la vie, ces rêveries de conteur qui lui étaient déjà familières sous le ciel de Paris, car il en portait en lui la divination et le charme : « Intérieur de femmes mauresques, — une couchée, tout le corps nu à travers une gaze rousse étoilée d'or. Dans la tête, bien saisir le type blanc de la peau, avec les yeux fins et noirs. » Ou encore : « Pour rehausser de grandes surfaces calmes et grises de murailles, il suffit d'un simple ton d'or à quelques places. » Ou encore le rythme d'un geste : « Étudier une belle femme pliée pour atteindre la main de l'enfant souple et tendre. » Mais ce qu'il ne dit pas, et ce qu'il a peint, c'est le ton d'antique chevalerie et de fierté romanesque d'un monde qui s'entr'ouvre encore à peine et qui, pour arrière-plan, a cette lugubre féerie solaire, cette vaste mort étincelante et aride, le désert.

*
* *

Il semble que nous l'ayons tout entier et que son profil, ainsi tracé, se dessine avec exactitude. Ce raffiné, ce nostalgique, ce jeune et charmant seigneur, ce peintre de miniatures persanes donne au romantisme sa qualité la plus rare et la plus condensée. Il lui donne bien plus, un style monumental. C'est là qu'apparaît le héros. Ce coloriste des Mille et une Nuits renonce à ses harmonies si savantes, il se soumet à des harmonies austères, et jusqu'à la grisaille. Il quitte l'huile et la toile pour l'enduit du mur. Il abandonne ses livres, ses poètes, et se présente, les mains vides, devant les tristesses et les grandeurs de l'homme. Mais la seule force à quoi il ne renonce point, c'est lui-même, je veux dire qu'en se dépouillant, il ne perd rien, il se concentre et il se hausse.

Nous nous le rappelons, ce vaste palais ruiné, envahi par une sylve sauvage, dévoré de végétations pariétaires,

que Paris vit longtemps se dresser sur la rive de la Seine, moins semblable à une bâtisse incendiée par la guerre civile qu'aux vestiges d'un peuple aboli. Rien n'était beau comme ces fenêtres béantes qui donnaient, non sur le noir de l'ombre, mais sur un pan de ciel ou sur des feuillages solitaires. Les murailles, jadis parcourues par la flamme, n'abritaient plus que des décombres et cette forêt, mais l'on y voyait encore de grandes figures énigmatiques, groupées selon une ordonnance solennelle. Longtemps, dans le secret de leur désuétude, elles résistèrent aux injures des saisons. La ruine mise à bas, on en sauva quelques débris. C'est assez pour nous faire sentir l'étendue de cette perte. Chassériau, mort en pleine jeunesse, eut donc son œuvre maîtresse vouée, elle aussi, à une mort rapide. Ce qui nous reste de ce noble mur, confié, non à un prix d'Académie, mais à un poète, nous montre la rencontre et l'harmonie des forces les plus profondes de l'art français. Qu'il peigne la Paix et les jeunes mères heureuses, les bœufs traçant le sillon, les moissonneurs au repos, qu'il peigne la Guerre et le tumulte des armes, les forgerons battant les épées sur l'enclume, l'écuyer détachant les chevaux, il va toujours à l'idée forte, à l'idée simple, telle que le mur peut la porter. Ce n'est pas ici le lieu des anecdotes, mais celui des significations larges. A la paroi d'un monument public il a pensé qu'il ne convenait pas d'accrocher des panoplies de curiosités ou d'indéchiffrables idéogrammes. Son génie parle ici dans toute sa pureté. Le dessin d'ensemble de la Paix (coll. Arthur Chassériau) groupe des formes sereines, modulées avec la grâce la plus sobre et la plus noble : à droite, les artistes et, près d'eux, la muse qui les inspire ; à gauche, les jeunes mères; dans l'intervalle, en haut d'un tertre, dont la faible pente donne aux figures un léger

rythme ascensionnel, la Paix étend son bras fort, qui tient le rameau d'olivier. Autour d'elle, qui, seule, porte la tête droite, comme une cariatide sur laquelle tout repose, les personnages se serrent les uns contre les autres, par couples d'amitié, par couples de tendresse; leur col se penche, leurs têtes se rejoignent, et les jeunes filles agenouillées près de la jeune mère pressent comme elle leurs visages contre le visage de l'enfant. Dans la fresque qui, heureusement sauvée, est à présent au Louvre, l'artiste a dénoué cette étreinte, il en conserve l'esprit, mais avec plus de gravité. Il n'a rien changé à l'admirable figure voisine, à la jeune mère debout, qui porte son petit sur son bras et qui le contemple, la tête inclinée, avec tant de douceur. Certes, je n'oublie pas la mère pathétique qui prend place dans la foule du Saint Symphorien d'Autun : mais l'on pense à Prud'hon plus encore, à cette fierté de forme et d'inspiration qui reste si sensible, si humaine et, dans l'image même de l'amour et du bonheur, touchée de je ne sais quelle compassion.

Voilà ses véritables assises morales, et qui nous permettent de comprendre comment, au cœur même du romantisme, naît et s'impose la notion d'un humanisme nouveau : il ne sort pas tout armé de l'adoration de la Grèce, mais, plein d'amitié pour la vie, plein d'affection pour l'homme, il sait évoquer, par la qualité de la forme, par la poésie des types, par les nobles méandres d'une composition méditée et sentie, ce qu'il y a de mystérieux et de touchant dans notre destinée. Cette tonalité spirituelle, c'est sans doute celle de son siècle, — mais n'est-il pas plus juste de dire que chaque siècle voit paraître et qu'il exalte certaines familles d'esprits qui se répondent d'âge en âge à travers le temps? Ainsi Chassériau rejoint Prud'hon et prépare Puvis de Chavannes.



Cl. Archives Photo., Paris.

Chassériau. — La Paix, décoration de l'ancienne Cour des Comptes.
(Musée du Louvre).

Quant à Gustave Moreau, peut-être plus riche d'énigme que de mystère, il est, avec ses beaux dons et sa qualité précieuse, d'un ordre moins pur. De Chassériau, il tient sa Grèce asiatique, son cortège de dieux étrangers et même quelque lambeau de tristesse. Mais il erra trop assidûment dans les pagodes, il se fit un trop riche trésor de pierreries et d'auréoles. Les desservants des sanctuaires interdits sont ceux qui en éprouvent le moins la religieuse horreur. Dans le crépuscule du romantisme, il s'abrite au creux d'une étonnante cachette, où il cultive avec passion ses goûts d'antiquaire et son inhumanité savante... Sans doute lui fit défaut la sévérité d'Ingres, et cette note ascétique que le maître avait puisée dans l'étude des pierres gravées et des peintures de vases.

L'âme de Chassériau pouvait seule, parmi les peintres, comprendre et unir la double poésie des deux romantismes. Cette chaleur et cette pureté, cette élégance et cette tendresse, ce beau chant d'une ligne sinueuse et cette juste cadence joints à cet accent mystérieux et passionné, c'est son privilège de les avoir fondus dans une harmonie de qualité unique, où nous reconnaissons le pénétrant accord de deux voix. Non loin de lui, un grand poète de la même race joint à la même unité de talent le même prestige double. Comme Chassériau, Maurice de Guérin est doué de la pureté frémissante et de l'instinct des choses cachées. Son hellénisme exquis est le chaste vêtement d'un génie occulte, sa nostalgie n'est pas un délire, mais la tonalité d'un mode. L'un et l'autre ils ont rêvé près des sources aux eaux foncées, écouté les leçons du Centaure, le long des fleuves hantés des dieux, dont les eaux se perdent dans les profondeurs de la terre.

LE PAYSAGE ROMANTIQUE[1]

En libérant la sensibilité, le Romantisme a renouvelé la façon de sentir la Nature. En affranchissant la technique picturale, il a permis d'en fixer autrement le visage ou même d'en apercevoir un autre. Il est certain en tout cas qu'il assure au paysage, entre 1820 et 1850, un extraordinaire développement. Le paysage sera au XIXe siècle le genre le plus cultivé, et il va porter en lui tout l'avenir de la peinture moderne.

Vers 1820 c'est presque fini du sec paysage historique que Valenciennes (mort en 1819) et Michallon (mort en 1822) composaient selon l'esprit de David en arrangeant autour de vagues tombeaux une histoire antique riche de leçons, et autour d'elle une Nature déterminée linéairement, bâtie dans ses masses comme une architecture. Cet académisme, il est vrai, tient aux hommes, non à la formule, qui est très belle et féconde aux forts. On sait quel grandiose univers le génie de Nicolas Poussin avait construit sur elle. Entre 1800 et 1840 même des néo-classiques de talent, Bidault, Bertin et Aligny la renouvellent, mais timidement, en restant à mi-côte. Ils sont entraînés, avec quelque injustice, dans la désaffection générale qu'elle subit aujourd'hui. Leur seule compensation précisément, c'est d'avoir formé

1. Par M. René Schneider.

certains des jeunes émancipés. Corot, qui ne les oubliera jamais, aime à s'avouer l'élève et le fils spirituel d'Aligny.

Mais la tradition vraiment nationale est là, qui de Claude Lorrain à Joseph Vernet, à Granet, enseigne les prestiges de la lumière. L'influence hollandaise vient l'aider à nous rajeunir. Voici les plus authentiques maîtres de notre jeune paysage, que d'ailleurs Louis-Gabriel Moreau et Georges Michel avaient dès la fin du XVIII[e] siècle pieusement regardés : Hobbéma et le moulin, Paul Potter et la prairie humide, Ruysdaël et le buisson..., tous, maîtres de la lumière diffuse, enveloppant dans de grands ciels qui descendent presque jusqu'au bas du tableau la terre et les troupeaux. Et si spontanément sincères, malgré leur science! Les nôtres, Georges Michel, Dupré, Rousseau, ne jurent que par eux, sans cesser d'être eux-mêmes. Troyon et Roqueplan vont les voir chez eux. Rien de plus savoureux que cette alliance, sous les auspices de la Nature, entre le tempérament romantique et le positivisme précis de la Néerlande. Mais rien de moins étonnant quand on réfléchit que le paysage de Ruysdaël n'était lui-même que son âme tragique projetée sur les choses, et que d'autre part Théodore Rousseau « pignoche » spontanément la toile avec la patience analytique d'un Hobbéma. Et comme les fils de Rembrandt, les nôtres finissent par chercher (mais dans le bitume cette fois) les valeurs qui parlent de plus près aux sensibilités fines. Tel paysage de Cabat, de Dupré, est dans la tonalité brune d'un Van Goyen. Corot a le même sens des rapports subtils que ces musiciens d'une gamme unique, Van de Velde, Van de Cappelle et Ruysdaël.

Et la vision hollandaise nous revient encore transposée par les Anglais. C'est un nouveau retour de l'Angleterre

chez nous. Elle colore notre paysage comme elle a coloré les drames historiques de Delacroix et les tableaux de genre de Roqueplan. Alors arrivent à Paris les deux Fielding, Bonington, qui dès 1816 transpose en aquarelle des tableaux flamands du Louvre; Constable, qui expose en 1824 à Paris une Charrette à foin inondée du soleil de midi, sans les noirceurs traditionnelles du premier plan. Ils nous apportent leur sensibilité fraîche devant la Nature, le paysage-sensation, qui chasse comme un vent pur le vieil intellectualisme. Même en dehors de toute imitation, les nôtres regardent avec saisissement cette clarté aérienne de leurs aquarelles où le ciel donne toujours la tonique. Ils sont frappés de ce goût si anglais des plages, qui sont les lieux d'élection de l'atmosphère, de ces effets brusques, de cet aspect d'esquisse enlevée dans une facture en bourrasque, si contraire à l'exécution patiente des Néerlandais. Cabat et Isabey ont soif de cette limpidité. Du reste, après Géricault et Delacroix presque tous, Huet, Dupré, Cabat, Isabey, Diaz, Troyon, vont en Angleterre. Le pays de Constable leur est ce que sera bientôt au premier Impressionnisme, vers 1870, le pays de Turner : une révélation.

Mais Anglais ni Hollandais n'auraient jamais eu prise sur nous, si le Romantisme n'avait élargi, aéré, notre âme. Voici que les Français éprouvent devant la Nature un émoi ingénu, profond comme une religiosité. Religion nouvelle en effet, qui va durer tout le siècle, comblant à la fois le cœur et tous les sens. Millet, qui trouvait d'abord Dieu au-dessus des choses, finit par le confondre en elles, et dans une lettre dont M. Dimier nous disait la substance, semble oublier dans un panthéisme naturiste le catéchisme de son village. Sans chercher aussi loin, le père Corot, devant un paysage mal peint, se plaint de ne pas entendre chanter le coucou. On veut



Cl. Archives Photo., Paris.

PAUL HUET. — Calme du matin, intérieur de forêt, 1852 (*Musée du Louvre*).

maintenant la vérité, mais tout ensemble observée et sentie. Le paysage est désormais un échange de confidences entre l'univers et l'âme du peintre.

Il commence par renouveler la peinture d'Histoire. Toujours chez Delacroix et Sigalon, presque toujours chez Decamps, chez Diaz, il est un accompagnement à la scène humaine, dont il prolonge l'expression en résonances lointaines. Derrière les Massacres de Scio (1824) l'incendie des villages dans la fumée, les gens qui fuient, les traînées de nuages brossées vivement en flammèches, à l'exemple de Constable, disent l'immensité de l'infortune grecque, pendant que la mer bleue étale là-bas sa sérénité. Derrière le Pâtre blessé dans la campagne romaine (1827), derrière le Roi Rodrigues (1833) navré à mort à la bataille du Guadalété, le soleil agonise dans le sang. Derrière Hamlet et Horatio au cimetière (1839), un vent lugubre passe dans le soir. On se rappelle la symphonie que compose avec la scène « historique » le paysage des Croisés à Constantinople. De même chez Decamps : derrière la Rencontre de l'éléphant et du tigre à la source, le soleil saignant que la nuit va dévorer prélude au drame imminent. Sur la plaine de Verceil (1834) où vont se heurter Marius et les Cimbres, nuages de poussière, désolation fauve, disent le cataclysme des civilisations. C'est dire que ce paysage si expressif est toujours pathétique. Pour être pathétique, presque toujours il fait appel à l'heure du soir, qui est la plus émouvante. C'est une agonie dans le rouge et l'or. Pour cela ils se souviennent des soleils couchants de la peinture vénitienne, par exemple derrière la Mise au Tombeau de Titien, et de ceux de Rubens, par exemple derrière la Descente de Croix d'Anvers. Et enfin, pour être ainsi expressif et pathétique, il est toujours imaginé ou du moins transposé. C'est donc du Romantisme absolu.

Mais ne jouons pas sur les mots. Le paysage dans la peinture d'histoire n'est pas le vrai paysage. Celui-ci se suffit à lui-même. C'est l'École de 1830 qui le réalise. Il ne s'y passe rien, que des jeux ou des drames impersonnels, anonymes, qui sont précisément tout son objet. La figure humaine, ou n'y est pas, ou n'y est que secondaire, et c'est à cause de cela qu'il est si riche de sens pour nous. Mais c'est cela aussi qui le rend complexe, si complexe, qu'il déborde le Romantisme sans lui échapper.

Cherchons dans le groupe de 1830 ses caractères dominants. D'abord, plus d'Italie, sauf exception comme chez Corot. Nous rentrons chez nous pour découvrir la France, révéler ses sites caractérisés, notre ciel, nos bois, les bords de nos rivières paysannes. Deux de nos provinces ont comme porté le paysage de 1830 : la Normandie aux ciels humides, grise et fine, qui enseigne le ton à Bonington, à Huet, à Flers, à Cabat, à Millet, et l'Ile-de-France, nuancée comme la nacre. Ici même le peintre va vers des sites préférés qui sont comme le nid de l'école : la forêt et la mare. La mare, où le ciel tremble et viennent boire les troupeaux. Incroyable est le nombre des tableaux où luit sa tache bleue, et qui portent ce titre. C'est le temps où George Sand hante la « Mare au Diable », qui paraîtra en 1846. Bientôt, quand viendra l'Impressionnisme, ce sera l'eau courante, le long de la Seine ou du Loing. Mais maintenant ils font tous plus ou moins comme Flers : quand il cherche un site, il va droit à travers prés et ne s'arrête que là où il entend chanter les grenouilles. Alors il est sûr d'avoir de l'eau entre des arbres et des roseaux, et tous les prestiges qui naissent d'elle.

Et puis, c'est la Forêt de Fontainebleau. Plus maternelle aux romantiques qu'elle ne l'avait été à Bruandet,

elle commence alors dans l'art français sa belle destinée, qui n'est pas près de finir. Nous voici loin des « bosquets » ou du « bois sacré », sous la vieille futaie et dans sa solitude religieuse. Nos peintres, ravis, découvrent les essences, la vraie personnalité de l'arbre. Il faut aller voir au Louvre la petite étude de bouleau de Diaz, campée comme un portrait de communiante. On retrouve chez eux, même chez Corot, le vieux géant qui règne sur les cimes, le Rageur. Car c'est le chêne qu'ils cherchent, au début surtout, le chêne archiséculaire, noueux et tourmenté, le burgrave de la forêt. Ils recommencent pour lui l'adoration des Druides. Seul il se dresse, comme un héros ou un dieu, dans des tableaux célèbres de Dupré et de Rousseau qui sont au Louvre.

Mais chêne puissant, ou bouleau virginal, ou hêtre au feuillage léger cher à Corot, ils trouvent toujours dans la forêt la féerie du sous-bois, la brusque clarté de la clairière, le farouche de la gorge aux rochers. Ce sont les peintres de 1830 qui sans le vouloir assurément ont fait surgir sur sa lisière, par leurs révélations, de grandes villégiatures qui n'étaient avant que rustiques hameaux, Moret, Marlotte et Barbizon. Ainsi (André Michel l'a un jour rappelé) Fontainebleau, « qui avait été au XVIe siècle, avec sa colonie de peintres italiens, le centre de rayonnement de l'influence étrangère, devient vers 1830 le rendez-vous des jeunes paysagistes qui rajeunissent la peinture française en cherchant le visage de la France ».

Aussi, ce qu'ils regardent, ce n'est plus l'ample architecture de la Terre, le solide et le permanent comme les classiques, sauf pourtant quand il s'agit des chênes et quand ils se laissent reprendre au style, mais plutôt ce qui enveloppe, le ciel vivant d'où tombe la clarté, l'air même et l'atmosphère, choses subtiles et fugaces

qu'on sent autant qu'on les perçoit. Le ciel occupe désormais beaucoup de place, sauf chez Millet. Animé de nuages comme chez les Hollandais, il règle chez Flers la composition du tableau. Même chez les peintres qui aiment la masse végétale comme Dupré ou Rousseau on perçoit sa lueur à travers les feuilles, ou bien il l'imprègne et l'absorbe comme chez Corot. Or tout cela est, au XIXe siècle, une nouveauté. Le paysage classique était une cristallisation. Le voici dynamique désormais : tout commence à y remuer un peu, les choses et l'ambiance, ou plutôt les choses dans l'ambiance. N'exagérons rien : le Romantisme s'arrête timidement au seuil de ce monde mouvant. Ce sera le domaine de l'Impressionnisme. Alors qu'il le voudrait inondé de clarté, il le salit de bitume, par manie de l'effet. Mais enfin ils sont sur le seuil. Le paysage classique relevait d'une intelligence un peu abstraite : le leur s'ouvre à la sensation, qui est notre contact avec le monde extérieur et qui est pour un peintre l'objet même de la peinture.

Cela ne l'empêche pas de s'organiser fortement selon des lois, mais qui restent plus secrètes. Disparue la scolastique des trois plans. Plus de montagnes qui déterminent l'horizon comme chez Bidault ou Valenciennes, ni de terrasses qui s'étagent vers elles comme les gradins d'un temple. Vallon ou forêt, mare ou bord de rivière, nous sommes presque toujours en plaine, et cela encore nous vaut plus de ciel. La structure (car il y en a une, et très solide) se fait par les valeurs. Plus de beau feuillé appris à l'atelier, qui superpose ses masses lourdes en assises. Malgré le pignochage des feuilles qui chez de La Berge ou Cabat laisse sur la toile pour chacune d'elles un petit grumeau, feuillage du peuplier ou du tremble, même du chêne, est plus libre, et chez



Cl. Lévy-Neurdein

DIAZ. — Sous-bois (*Musée du Louvre, collection Thomy-Thiéry*).

Corot s'imprègne d'air jusqu'à se perdre dans l'atmosphère.

Et voici qui est plus significatif encore. Plus de scène humaine découpée et plaquée sur un fond de décor. Pour la première fois depuis Watteau et Fragonard il y a accord intime entre l'homme et les choses. Peu de figures du reste. L'École de 1830 fait une grave découverte : que l'homme n'a que sa place dans l'univers, et que l'humanisme classique n'est qu'une inconvenance. Celles que nous apercevrons, le berger de Corot, le paysan de Rousseau, même celui de Millet, seront des émanations du paysage même. Et souvent nous aurons devant nous la Nature seule dans son intimité. C'est une grande nouveauté. Voilà qui nous éloigne de Delacroix et de tous les hérauts sonores de la Légende des Siècles. De Georges Michel à Théodore Rousseau en passant par le « Calme du Matin » de Paul Huet, que d'œuvres qui ne sont que des solitudes végétales, pleines de silence! Il y a déjà, dans la contemplation de 1830, le sentiment de la vie innombrable, et même chez François Millet, humaniste et pieux, un panthéisme inavoué.

Et cela est d'importance. C'est la branche qui hérite de la beauté du geste. L'arbre se charge de l'expression confiée à l'humanité. Son tronc se revêt de tons autrement riches que les oripeaux. Les peintres d'Histoire ont beau dire en effet : Constantinople et ses Croisés, même avec ses Byzantins, l'Ile de Chio avec ses palikares et Turcs soutachés, valent-ils pour le luxe de la palette la féerie végétale d'un sous-bois? Malgré la chaleur rousse du bitume, les verts humides venus de Hollande et d'Angleterre, qui avaient commencé chez nous avec Louis Gabriel Moreau, rafraîchissent le paysage français. Les bleus saphirs de Delacroix et de Ravier n'ont leurs pareils dans aucune École. L'arc-en-ciel même suspend

dans le ciel mouillé du printemps les couleurs du prisme. Leur heure préférée, comme des peintres d'Histoire, c'est le soir : elle est, dans la fulgurance des tons, leur vision de l'Apocalypse.

Il va sans dire que même quand il est exclusivement naturiste le paysage de 1830 n'est pas la copie de la Nature, mais un « état d'âme »; et, nous venons de le voir, un état d'âme orageux. C'est même une de ses caractéristiques : il est toujours confidentiel. Peintre comme écrivain, le romantique est si personnel qu'il est incapable de voir très objectivement les choses. Il les imprègne de son moi, en lyrique qu'il est toujours. Quand il est exact, c'est presque toujours pour soigner un beau mensonge. Devant les troncs d'arbres du Bas-Bréau on surprend Diaz en train de faire des tableaux orientaux, comme Victor Hugo, qui n'est pas allé en Orient, éclaire les Orientales avec ses souvenirs du soleil d'Espagne, où il n'est allé qu'en son enfance. Pour peindre la Corne d'Or, Delacroix demande à son ami Soulier, qui est en Italie, un dessin de la baie de Naples, et pour le ton et la lumière il évoque ses souvenirs d'Afrique. Et il peint l'Afrique, où il est allé, avec ses souvenirs de Véronèse. De même que Musset aperçoit à Barcelone, où il n'est jamais allé, des Andalouses au sein bruni. Derrière les tigres de Barye (aquarelles du Louvre) ces rocs sinistres qu'ensanglante le couchant sont les grès d'Apremont ou de Franchard. Il se sert de la forêt indigène comme nos industriels du cinéma : pour filmer une scène exotique. Ravier s'évade même plus loin, dans l'ivresse chromatique éperdue. Ses couchants en feu sont de pures dionysies, musicalement composées.

D'ailleurs ni lui ni les autres, sauf Daubigny qui n'est déjà plus un romantique, ne font leur tableau devant la Nature, dans l'envoûtement qu'elle étend sur nous. Ils

ne lui demandent qu'une fraîche ébauche, qui mûrit ensuite sur la toile dans l'atelier clos, un peu loin des choses, mais près de l'âme, que parfument encore les odeurs forestières. Le romantisme des beaux dramaturges, de Sigalon, de Deveria, de Delacroix, était art d'imagination, nourri dans l'atelier ou le musée. D'autre part l'Impressionnisme sera (pas toujours) un art de plein air. L'École de 1830, elle, va butiner le matin, mais rentre le soir faire son miel à loisir et à son goût, qui reste tout de même un peu sauvage.

Or, dans cet art chaleureux, technique et sentiment ne se séparent pas. Diaz, Rousseau, Isabey, et tous, apportent dans leur façon de peindre une sorte d'esprit végétal. Ils n'exécutent pas chaque partie de la toile à son tour, méthodiquement. Ils tapotent çà et là, en échantillonnant. Une touche pousse sur l'autre, l'ourlet de pâte pousse sur le chêne, la végétation bourgeonne et champignonne de tons en relief, la forêt est foisonnante. A force de subir des touches dont chacune a posé un ton, le petit bouleau de Diaz (Thomy-Thiery) a perdu la peau fine et lisse, l'épiderme virginal du bouleau : il est rugueux comme un vieux rouvre. Cette peinture riche de pâte, pleine de sève, est toute luxuriance.

Aussi est-ce fini de la propreté jolie du paysage de Bidault et de Bertin. Le travail, même quand il est concerté, paraît rapide. Or c'est une beauté nouvelle que cet effet de négligence et de hâte. Paul Huet disait de ses tableaux dans les Expositions : « Je me sens comme un homme crotté dans le salon d'une duchesse. » Mais il ne cherchait pas à se nettoyer. Simplicité, pauvreté, quelque débraillé même sont bien portés puisqu'ils sont « nature ». On s'habille avec moins de soin pour aller à la campagne. De La Berge garde encore un fini minutieux, mais Corot, comme Diaz, même comme Rousseau

qui semble improviser chaque tache, vit sans trop l'avouer avec un certain dédain du « beau métier » dont les traditions pratiques sont du reste en train de se perdre. Il n'est même pas sûr que pour Corot quelque gaucherie ne soit pas sincérité. Dans ce frottis en tache des frondaisons, dans ce jet de la branche, lancée du bout du pinceau va comme je te pousse, et qui se perd avec sa feuille dans l'ambiance, dans cette petite touche jetée vivement comme dans le vent, il y a le culte évident du spontané, déjà. A vrai dire ils composent, et très fortement, mais de prime-saut dirait-on. Équilibre de masses comme chez Rousseau, rapports fins de valeurs comme chez Corot, un paysage romantique est toujours une organisation serrée, mais invisible aux profanes. Décidément nous allons vers le grand dogme moderne, que la vision définie n'est jamais complète, et que, surtout pour traduire la poussée de la Nature, le sentiment prime-sautier, l'instinct obscur si l'on veut, vaut mieux que la science par règles et par principes.

Voilà les caractères généraux du vrai groupe de 1830. Ils se résument dans le « lyrisme ». Mais c'est dire que chaque artiste y apporte sa note personnelle. Lyrique déjà était Georges Michel (1763-1843), qui ne prenait devant la nature que des notes sur des bouts de papier pour ne pas gêner sa façon à lui de la sentir. Rentré à l'atelier, c'est Rembrandt, son dieu, qui intervient entre elle et lui. Peintre des buttes, buttes Chaumont, butte Montmartre, il dit ce qu'il rêve plus que ce qu'il voit lorsqu'il fait peser sur ces hauteurs encore solitaires, où les moulins à vent battent des bras, un immense ciel d'orage, strié de pluie, troué d'éclaircies soudaines. Au cœur de l'Ile-de-France, sur la collinette parisienne, s'installe l'âpreté qui secouait le Buisson de Ruysdaël. Solitude farouche, chemin tournant brusquement frappé d'un coup



Cl. J. E. Bulloz. Paris.

Dupré. — Soleil couchant après l'orage (*Musée du Louvre, collection Thomy-Thiéry*).

de lumière (toujours comme chez Ruysdaël), massive structure de la terre maçonnée à grands coups de brosse dans une pâte épaisse, bruns roux très chauds, encore échauffés par le bitume qui a parfois coulé, tout cela c'est Montmartre peut-être, mais c'est à coup sûr Georges Michel, dramatisant les Hollandais, ses maîtres. Il finit même, comme un visionnaire, par des paysages d'Apocalypse zébrés de touches en coups de foudre (l'arc-en-ciel). C'est bien le précurseur un peu sauvage du paysage romantique, que révéla l'exposition de 1925 au Petit-Palais.

Le groupe vraiment romantique qui le suit est très cohérent. Paul Huet court après la Grande Marée qui déferle et se plaît dans l'écume sur les Brisants. Sentimental et anglicisant. De La Berge exagère la finissure, mais dans l'ampleur générale. Diaz voit la nature comme une joaillerie étincelante, surtout dans le sous-bois, où percent des rais de soleil. Dupré est un âpre constructeur de chênes, souvent isolés près de la mare. Flers anime de nuées d'orage des ciels immenses. Son élève Cabat pratique comme Ruysdaël le chemin tournant derrière le buisson, avant d'aller en Italie se convertir au style. Ravier, romantique de la dernière heure puisqu'il ne meurt qu'en 1895, est un des plus puissants, jusqu'en ses tableautins. Ses soirs, tout chatoyants de joyaux, ont quelque chose de tragique qui fait penser à des cataclysmes orientaux. De l'Étang sur la Léva à Morestel (Louvre) on dirait un pot de couleurs renversé, mais suivant une loi secrète. Il n'y a même ici presque plus de sujet : peinture pure, d'essence exclusivement sentimentale et technique. Aquarelle ou huile, c'est une orchestration enivrée dans le vert, le rouge et l'or.

Théodore Rousseau lui-même, bien que postérieur à l'époque héroïque puisqu'il n'avait que dix-huit ans en 1830, bouscule la nature de sa personnalité orageuse.

C'est un puissant, qui va comme Millet s'implanter à Barbizon vers 1845 pour nourrir sa force du suc de la glèbe et de la sève des chênes. Ame passionnée et sombre, il hante la forêt sous la vieille futaie, et là il exalte sa sauvagerie. Il cherche spontanément l'antithèse, car elle est romantique, et le sous-bois la lui prodigue. Les jeux de l'ombre et les rayons deviennent sous le couvert un drame silencieux. De même l'analyse acharnée au détail accompagne la construction forte de la masse. Chaque lichen qui tapisse le tronc des géants est précisé, chaque touche pose sur l'écorce un ourlet qui fait saillie. Mais cet infiniment petit ne l'empêche pas de voir le tronc robuste, ni l'arbre entier, ni la forêt universelle. L'admirable observation hollandaise, surtout de Ruysdaël qu'il a beaucoup regardé, est là, mais encore dramatisée. Pareils effets entraînent, bien entendu, une exécution vigoureuse, mais aussi une technique compliquée et délétère. L'éternel bitume romantique, riche de tons chauds mais vénéneux, a rouillé ces chênes d'un automne précoce.

Ainsi tous, même Th. Rousseau, entraînent les choses dans leur dionysie. Tous les violentent par la véhémence du sentiment, par l'ardeur du ton, par des recherches de laboratoire, par le souci de l'effet. Ce sont des « subjectifs » et ces subjectifs sont des exaltés, même quand ils se contractent comme Rousseau. Du reste, Huet, Dupré, Diaz, Rousseau, ont été aimés de Delacroix.

Voilà le groupe homogène, le plus purement romantique. Mais dans l'immense mouvement de 1830 il en est qui, sans en sortir, le débordent par la nostalgie du passé et les incursions vers l'avenir. Les uns se retournent un peu vers la tradition classique qui meurt, les autres se penchent sur les « réalités » que 1848 met à

la mode. Les meilleurs unissent les contraires dans une harmonie supérieure, où ils trouvent la sérénité qui manqua à leurs confrères. S'ils appartiennent à la même génération, ils ont du moins vécu plus longtemps, jusque vers 1860 ou 1870.

La tradition classique n'était pas morte en ce renouveau de 1830. Elle ne meurt jamais sur notre sol celtique que baigne au sud la Méditerranéè. Les timides Bidault, Aligny, fournissent jusqu'en 1846 et même jusqu'en 1870 à la clientèle inlassable des morceaux d'Italie, lumineuse mais miroitante chez Bidault, précise mais sèche chez l'un et l'autre, toujours arrangée en équilibre plastique et toujours close de monts selon la formule du paysage historique. Plus frappant est l'exemple de ceux qui, après s'être enivrés de pur romantisme, reviennent au style après le pèlerinage sacré. Decamps était un spécialiste du « genre » : après 1840 il veut finir dans la majesté des souvenirs historiques qui exigent la noblesse des lignes et des formes. C'était un alchimiste de la couleur ardente : il s'apaise dans la sourdine des soirs plombés du lac de Génésareth. Cabat se convertit aussi après un voyage en Italie en 1837.

Mais Corot, lui, ne renonce à rien. Il capte des beautés si éloignées qu'il déconcerte nos étroites classifications. Disciple de Michallon, d'Aligny, et pieusement fidèle à leur leçon humaniste, il reste classique, d'autant plus que presque seul du groupe de 1830 à 1850 il accomplit tout jeune en Italie le traditionnel pèlerinage (1825-1828). Mais classique ne s'applique ici qu'au sujet. L'Italie le prend, mais à son tour il la fait sienne. Le Colisée (1826), Le Forum (1826), le Château Saint-Ange (1827) sont de bien vieilles « fabriques » du répertoire, mais il les voit imprégnées de la lumière des matinées romaines, rose-chair, comme les avait vues déjà Joseph Vernet. Fran-

çais de tradition jusque dans la griserie italienne, déjà il voit tout, même les pierres, sous l'aspect subtil des valeurs. Et sans doute l'inoubliable terre virgilienne l'a marqué pour la vie, comme tous ses pèlerins : souvent il replacera dans ses tableaux, même tardifs, les nymphes dansantes, les chevriers qui jouent de la flûte au soleil couchant, sur le bord des lacs au nom magique, Albano, Nemi. Mais c'est là une note en sourdine, un simple thème poétique qu'il insinue dans sa chanson française. Car l'Ile-de-France est sa vraie Nature, celle qui parle le mieux à sa fine sensibilité. La pipe aux dents et au cœur un sentiment frais, il va à Marissel, à Chartres, à Mantes-la-Jolie, à Ville-d'Avray, et si par hasard il y voit danser quelque mythologie, l'accord de celle-ci avec le ciel et les arbres est si expressif, elle est baignée si doucement dans le milieu, qu'elle paraît n'en être qu'une émanation. Remarquons du reste qu'ici ce n'est plus l'homme mais le demi-dieu : il fait partie de la Nature. Son vrai personnage c'est l'air léger qui circule, surtout la lumière épandue, et les échanges silencieux qu'elle ménage entre la terre et le ciel nuancé. Aussi a-t-il ses préférences pour le lieu et l'heure. Au dur éclat de midi il préfère le matin léger et le crépuscule, quand sur la raie d'or de l'horizon se détache le bras levé d'un joueur de lyre. De même, plus que le sombre couvert où se plaît Rousseau il cherche la fine buée qui s'élève des prairies, du lac ou de l'étang : elle estompe les choses. Au chêne massif et noueux il préfère le peuplier, le tremble, le saule et l'osier, le bouleau, tous les feuillages qui frissonnent : ils s'ouvrent à l'atmosphère au lieu de faire masse, et se fondent dans l'air léger qui les baigne.

Ce qu'il apporte de plus précieux au paysage français, c'est le vaporeux. Il faut voir de près comment ce maître en glacis voile les fonds de son pinceau ouaté, quitte à



THÉODORE ROUSSEAU. — Chaumière près d'une mare (*Collection de M. J. Peytel, à Paris*).

tomber dans le cotonneux quand la vieillesse a amolli sa main. Et surtout il est un délicat musicien des valeurs. Peu de tons en effet, mais la perception infaillible de leurs rapports, dans la riche modulation des gris où chante presque toujours une note rose. Or ceux-là sont les élus qui préfèrent à la sonorité les harmonies et atténuent la tache pour obtenir les accords. Il est le précurseur de la peinture moderne, jusque dans ses audaces. Sa lumière grise flotte autour des symboles de Puvis de Chavannes. Elle révèle le « plein-air » à l'hispanisant Manet. Elle éclaire l'Impressionnisme qui, au lieu de construire les volumes dans l'espace, les dissoudra dans l'atmosphère.

Mais depuis 1848 le vieux père Corot, qui était né en 1796, est seul à jouer de la flûte pastorale. Plus on va, en effet, plus l'art maintenant aspire à se soumettre aux choses. Désormais les paysagistes qui n'avaient que quinze ans en 1830 réagissent contre les excès du sens personnel, ou du moins s'en font accroire. L'observation dispute plus patiemment sa part au rêve. L'esprit français cherche en tout une vérité plus vraie. D'autant plus vraie qu'elle sera plus humble. Et aux champs, chez les paysans, elle l'est toujours. L'homme maintenant est toujours là. La figure humaine chasse de nouveau la solitude. Et c'est toujours le paysan ; il est devenu avec l'ouvrier le Héros social. L'influence des Hollandais reste, mais cette fois avec sa vertu propre, qui est d'enseigner à regarder de près ce qui nous entoure. C'est donc à partir de 1850 le règne du « Réalisme », et l'on peut se demander si la destinée du paysage romantique n'est pas finie.

On peut en effet se le demander, à juste titre, à propos d'animaliers comme Troyon et Brascassat, qui nous amènent (sans la fraîcheur mouillée de la prairie) les

troupeaux de Paul Potter et de Cuyp. Plus justement encore on peut se le demander à propos de Daubigny, qui ne naît qu'en 1817 et ne meurt qu'en 1878 : âme paisible de petit bourgeois, qui choisit un coin de nature quelconque et le peint, cette fois d'après nature, avec une simplicité directe. Même à propos de Chintreuil, peintre de l'espace, mais d'un espace qui se tient assez près de chaque chose.

Mais Millet? S'attacher au paysan, comme Courbet à l'ouvrier, n'est qu'affaire de sujet, non d'art, puisqu'on peut voir l'un et l'autre de façon toute différente. Placer Millet tout à côté du peintre de l'Atelier, admirable technicien mais de sensibilité courte et de vision directe, c'est mettre un poète de race à côté d'un prosateur, qui n'est poète que par rencontre lorsqu'au retour au pays le sous-bois lui refait une âme végétale.

Voici le vrai peintre de Barbizon. Puissant par un don inouï de synthèse, qui porte spontanément jusqu'au sublime l'observation vulgaire. Observateur, aucun ne l'est plus que lui, qui naquit et vécut aux champs, en sabots. Mais qu'il le veuille ou non, de ce qu'il note s'élabore un triple poème. Poème de la Terre d'abord. Nous n'entrons pas cette fois dans la forêt, mais nous restons à la lisière, sur le sol nourricier. Nul ne l'a peint ainsi : immense, haussant très haut l'horizon, strié de sillons fauves et bousculé de mottes massives comme des blocs. Ce n'est donc plus la Nature, mais la campagne rustique, de la ferme aux choux du verger (avant Pissarro) et plus loin, au champ moissonné. Puis, Poème des saisons et des heures, dont les impressions d'atmosphère sont si fugitives que parfois il lui faut prendre le pastel rapide pour les saisir : arc-en-ciel après la pluie, couchant où volent les corbeaux, clair de lune sur le parc à moutons (1872). Quand il dessine, le crayon char-

bonneux, qui voit gros, excelle à l'estompe de la nuit. Quand il peint, les tons bruns, chargés de bitume (toujours), excellent à la gravité des choses et des gens aussi bien qu'à celle de l'heure.

Poème du Paysan par conséquent, plus encore que de la Terre, car sauf dans l'*Église de Gréville* et l'*Effet de printemps*, l'homme est toujours présent ici, comme chez Poussin. Il raye l'horizon, et emplit le ciel de sa stature, qui soudain grandit. Le revoici enfin, le vrai, disparu depuis les miniatures des *Travaux des Mois* dans les manuscrits du xve siècle ; et c'est un peintre-paysan qui le découvre. Mais s'il est fraternellement observé, une généralisation puissante simplifie encore ce simple, et le transfigure. Lourd vêtement de bure qui tombe droit, crâne élémentaire, gestes primordiaux et lents, ce n'est plus un individu mais un type social, un peu influencé peut-être par les idées humanitaires de 1848. Peut-être aussi le peintre rural, né à l'ombre d'un clocher normand, est-il partagé entre deux sentiments : une sorte de panthéisme qui tend à absorber l'homme dans les choses sacrées, et la piété évangélique qui sentait si bien l'*Angélus* (1858). Mais il est vain de chercher si loin. Cette vision du paysan n'est sans doute après tout que l'effet d'une loi secrète, celle du génie intime de Millet, qui spontanément stylise le réel.

Poème du Travail enfin, qui lie indissolublement la terre et l'homme. Jamais n'avait été dégagé avec tant de justesse unie à la largeur (chose rare) le rythme des attitudes qui depuis des siècles inclinent l'homme sur la glèbe pour semer, faucher ou glaner. Depuis les quatrefeuilles de la cathédrale d'Amiens, le « geste auguste » du semeur n'avait pas retrouvé cette ampleur.

Pareille faculté poétique s'exprime par un dessin lourd mais robuste : il simplifie, donc il exalte et éternise.

Millet nous prouve que le paysan peut avoir du style comme le héros, quitte à le déformer pour le transfigurer comme font toujours les plus grands. Dessin de constructeur surtout, qui équarrit l'être humain comme la motte, et ne peut s'empêcher de durcir même l'arc-en-ciel du printemps. Pour laisser à la forme sa massivité il s'interdit les jolis tons, il se contente des teintes brunes qui sont celles de la terre, et hélas! du bitume. L'obsession de Rembrandt et de ses effets soudains est sur lui. Mais la facture de ce paysan est boueuse, spontanément.

Et l'effet de tous ces dons est de déconcerter encore nos pédantes classifications. Comme Poussin, qu'il vénérait comme étant « le prophète, le sage, le philosophe », Millet est classique par le goût du permanent et le don de la construction. Et il est romantique parce qu'en ajoutant son âme aux choses il fait spontanément le paysage expressif. Mais en même temps il a en lui une tendance qui a l'avenir pour elle. Paysan et fils de 1848, observateur affectueux des êtres simples et des choses communes (quitte à les ennoblir par la magie du style), peintre des bruns qui sont leur ton naturel, il annonce l'École de demain, qui va mesurer la vérité humaine à l'humilité sociale, et celle des choses à leur vulgarité, en baissant le ton pour l'une et l'autre comme il sied.

Voilà bien la fécondité de l'École de paysage entre 1830 et 1850. En donnant de la Nature, surtout avec le premier groupe, une expression lyrique, elle précise la vertu du Romantisme. En recevant d'elle une émotion directe, en se tenant avec Millet près de la campagne et du rustre, elle prépare ce qu'on appelle le Réalisme. Mais en libérant avec Corot la palette française, elle ouvre la voie à l'Impressionnisme. C'est jusqu'à Cézanne toute la moisson du XIXe siècle.

LES PEINTRES ROMANTIQUES ET LA PEINTURE ÉTRANGÈRE[1]

Le but de cette conférence sera de déterminer, aussi exactement que possible, dans quelle mesure les exemples des écoles étrangères ont contribué à la formation des peintres romantiques français. Nous ne voulons pas tenter une nouvelle définition du Romantisme; mais il nous semble que cette appellation revient, avant tout, au groupe d'artistes qui, aux environs de 1825, ont fait de la couleur, par opposition au dessin, le principe essentiel de leur doctrine, qui, sinon à l'insensibilité, du moins à la retenue des classiques, ont substitué une expression plus libre du sentiment intérieur, un langage plus sonore et plus varié. Certes, nous ne méconnaissons pas ce fait que les héritiers de la tradition classique, si modifiée fût-elle, Ingres et Paul Delaroche, et les interprètes du Paysage historique, n'aient été, par le fait d'une évolution fatale, romantiques à leur façon, notamment dans le choix de leurs sujets, — la *Françoise de Rimini*, d'Ingres, les *Enfants d'Édouard*, de Paul Delaroche le prouvent; mais cette épithète de romantique nous paraît désigner, avant tout, presque exclusivement, Eugène Delacroix, Paul Huet, et les artistes à leur suite. C'est donc à ce groupe de peintres que nous bornerons

1. Par M. Gabriel Rouchès.

notre enquête, et principalement à Delacroix, non seulement parce qu'il domine de haut ses compagnons de lutte, mais aussi parce qu'il nous a laissé avec son Journal, sa correspondance, ses écrits divers, les documents les plus considérables et les plus précis, susceptibles de guider nos recherches.

Sous ses formes différentes, littéraire, plastique, musicale, représentées par ces trois génies, ces trois frères ennemis, Victor Hugo, Delacroix, Berlioz, le Romantisme se nourrit et se fortifia, à sa naissance, d'apports étrangers. Ces éléments, principalement d'origine germanique et anglaise, ont suscité une incomparable floraison.

La révélation de l'art étranger fut procurée, dans leur enfance, aux futurs représentants de la peinture romantique par leurs visites au Musée Napoléon. S'ajoutant aux tableaux provenant des palais royaux ou confisqués aux émigrés, ce musée offrait des œuvres maîtresses de toutes les écoles, rapportées par les armées républicaines et impériales. Non seulement s'y trouvait représentée l'Italie, avec laquelle des rapports séculaires, les voyages et les séjours de nos artistes à Rome avaient familiarisé les Français, mais aussi d'autres pays dont ils connaissaient moins bien la production. A côté des Titien et des Raphaël, l'*Agneau Mystique* de Van Eyck, la *Descente de Croix* de Rubens ; puis des Cranach, des Dürer, des Holbein, enfin Rembrandt et les maîtres hollandais. Des artistes parvenus à la maturité de leur talent se sentirent troublés. Gros s'inclina devant Rubens. A plus forte raison, des intelligences d'enfants comme celle du lycéen Delacroix, reçurent l'étincelle et emportèrent des impressions inoubliables.

La contemplation d'œuvres si différentes par le caractère leur ouvrit l'esprit, les détourna de l'exclusivisme

étroit, propre à leurs professeurs classiques, éveilla chez eux un éclectisme intelligent. En lisant les écrits de Delacroix, on constate sa grande liberté d'esprit en même temps que son respect pour les maîtres du passé, dont il préconise l'étude. D'abord, il ne se croit pas tenu d'abjurer l'antiquité par représailles contre ses propres adversaires; lui, le grand admirateur d'Homère et de Virgile, loue chez les Anciens, — ce sont ses termes, — le goût, la mesure parfaite, la sobriété et la force contenue. Quand il s'exprime ainsi, il ne subit pas de récents souvenirs scolaires; bien au contraire, il formule une telle opinion dans son Journal à la date du 23 janvier 1857. Seulement, il conçoit l'Antique d'une façon plus libre et plus juste que les Davidiens.

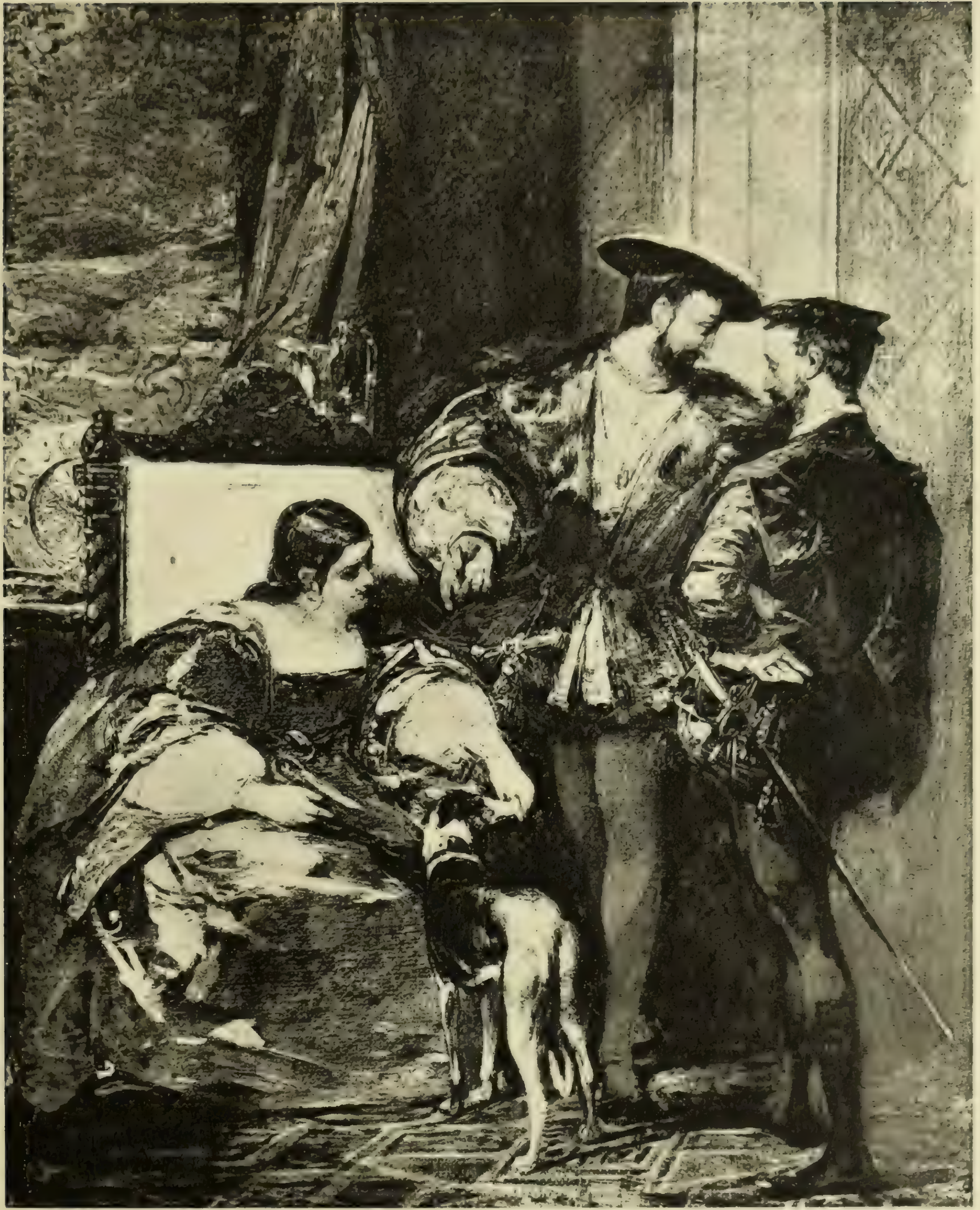
De même, cet homme qui incarne le Romantisme en révolte contre la tradition, ne boude pas l'Italie. Tout au long de son Journal ou de ses lettres, avec la même ferveur, que ce soit en 1822 ou en 1862, il exprime sa nostalgie de connaître ce pays, désir qu'il ne pourra jamais satisfaire. Il garde une foi entière pour les maîtres de la Renaissance. Il n'éprouve même pas, comme Ingres, la curiosité de sources plus fraîches et plus naïves. Il ne parle des Quattrocentistes que tout à fait brièvement et à une époque tardive. Il admire profondément les peintres du XVIe siècle et même les plus classiques d'entre eux. Non seulement, après Géricault, il s'enthousiasme pour Michel-Ange, ce romantique avant la lettre, tout en relief et en mouvement, mais, malgré çà et là quelques réticences, il met Raphaël au-dessus de tout. Ses deux premiers articles, parus dans la *Revue de Paris*, en 1830, sont consacrés à ces deux génies si différents. Pour Raphaël, il ne se contente pas de célébrer sa perfection; il prouve qu'il l'a étudié avec soin. Suivant la méthode qu'il préconisait, il avait copié ses œuvres. C'est ainsi

qu'il avait reproduit le *Jeune homme à la toque*, le *Balthazar Castiglione*, l'Enfant Jésus de la *Belle Jardinière*. Son premier tableau, peint en 1819, fut un pastiche de Raphaël, une *Vierge* pour l'église d'Orcemont, près de Rambouillet, où cette œuvre se trouve encore.

On sera moins surpris de la grande sympathie de Delacroix et des romantiques pour les Vénitiens. Lumière, couleur, splendeur des costumes, éclat des scènes représentées, offraient aux jeunes artistes un attrait magique. Véronèse, avant tous, obtint leurs suffrages. C'est lui que Delacroix aima d'abord presque exclusivement : « Il y a un homme qui fait clair sans contraste violent, qui fait le plein air qu'on nous a toujours réputé être impossible, c'est Paul Véronèse[1]. » Il s'inspire de Véronèse pour l'architecture de certains de ses tableaux, le *Trajan*, par exemple. Par contre, il mentionne juste Tintoret. Même il passe une grande partie de sa vie sans arriver à comprendre Titien. Titien lui inspire « de la froideur », Titien ignore « le charme des lignes ». C'est sur le tard, en 1854, que Delacroix fera son *mea culpa* et se passionnera pour lui. Enfin, il n'est pas jusqu'aux Bolonais que Delacroix n'ait étudiés de près. Il considère les Carrache comme « des hommes très supérieurs », mais péchant par excès de science et d'habileté.

Une révélation que le Musée Napoléon procura à ses visiteurs fut celle de la prodigieuse nature de Rubens. Paris possédait bien la Galerie de Médicis, mais, jusqu'à la Révolution, elle était restée peu accessible. Nous avons vu le culte que Gros avait voué au colosse flamand. Ce culte, il le transmit aux Romantiques et tout spécialement à Delacroix. Celui-ci fit son dieu de Rubens, le mettant à un rang qu'il n'accordait à aucun autre artiste.

1. *Lettres*, éd. Burly, II, 201.



BONINGTON. — François Ier et la duchesse d'Etampes *(Musée du Louvre)*.

Il s'exaltait en parlant de lui, suivant le témoignage de Théophile Silvestre[1] : « Il [Delacroix] s'épanche en admirations abondantes pour Michel-Ange, Véronèse, Rembrandt ou le Corrège; mais ses yeux s'allument lorsqu'il parle de Rubens; il marche alors vivement, s'arrête brusquement, vous prend en face, vous presse jusque dans un coin de l'atelier : Rubens, Rubens, c'est le roi des peintres; il est grand comme Homère, et, comme lui, il anime tout ce qu'il touche. » Rubens est un des peintres qu'il connut le mieux, surtout après son voyage de Belgique en 1850; il s'acharna à pénétrer les secrets de sa technique : car, avant même la fougue et le mouvement de ses compositions, il en admirait les couleurs dont l'éclat persiste, les « tons produits avec des couleurs franches et virtuelles posées avec une hardiesse de touche extraordinaire[2] ». C'est le maître dont il a fait le plus de copies. Dans sa jeunesse, il recourait à lui en des occasions difficiles; il allait le consulter au Louvre; ce fut le cas pour son *Dante et Virgile* dont il corrigea les figures plongées dans l'eau, en s'inspirant des sirènes du *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, ces sirènes dont il se déclare amoureux. Et Gros, au Salon de 1822, devant le tableau, lui décocha ce compliment : « C'est du Rubens châtié. » Toute sa vie, il resta hanté par les formes et les mouvements des compositions de Rubens. Les *Chasses* qu'il analysa tout particulièrement, ne sont pas étrangères à la conception de la *Bataille de Taillebourg* et de cette fourmillante *Chasse aux lions*, si malheureusement mutilée, que possède le Musée de Bordeaux. Sa sympathie pour Rubens s'étend aux autres Flamands, non pas toutefois aux Primitifs qui l'ont laissé aussi

1. Th. Silvestre. *Histoire des artistes français vivants et étrangers*, Paris, s. d.

2. *Ibid.*, p. 55.

14

indifférent que les Quattrocentistes italiens, mais à Van Dyck et à Jordaens, sur qui il reporte une part de son affection pour l'auteur de la *Descente de Croix*.

Des écoles septentrionales, ce sont les Flamands que les Romantiques connaissent le mieux. Delacroix parle à peine des Allemands : Cranach dont il a pris un petit croquis au Musée d'Anvers, Dürer qu'il juge d'une façon assez vague : « il est un peintre instructif; tout chez lui est à consulter »[1]. Il ne s'étend pas davantage sur les Hollandais. Même les observations de son Journal, en contradiction avec le témoignage de Théophile Silvestre, ne laissent pas d'étonner. Delacroix semble n'avoir pas compris Rembrandt, à qui il reproche sa technique par empâtements successifs et son manque de vérité. Sur Ruysdaël il porte un jugement plus équitable.

La grande tradition du paysage hollandais fut communiquée aux Romantiques par les Anglais. Jusqu'à présent, nous avons précisé la leçon que Delacroix et son groupe apprirent des maîtres du passé, en Italie et dans les Pays-Bas. Maintenant il convient de montrer le contact qu'ils eurent avec des artistes étrangers, leurs contemporains. L'Empire tombé, les Français redécouvrirent en quelque sorte l'Angleterre. Vingt années de guerre avaient séparé deux nations qui, au XVIII[e] siècle, avaient présenté tant d'affinités. Si, pendant ce siècle, l'influence de l'Angleterre sur notre art avait été des plus réduites, par contre, ce pays où Claude Lorrain excitait une véritable dévotion, avait accueilli des Français comme Pierre Royer, Loutherbourg, Pillement. Sous la Révolution et l'Empire, sauf des émigrés comme Danloux, ou encore ce Francia, dont nous allons voir le

1. *Journal*, I, 353.

rôle, nos artistes ne franchirent pas la Manche. En revanche, aux deux périodes où les portes de notre pays leur avaient été rouvertes, en 1802, après la paix d'Amiens, et, en 1814, à la première Restauration, plusieurs artistes anglais séjournèrent en France. En 1802, Girtin, le Suisse Füssli et l'Américain West, tous deux naturalisés britanniques et qui avaient d'ailleurs conquis dans leur patrie d'adoption une place imméritée, vinrent à Paris visiter le Muséum central des Arts. En 1814, John Glover travaille dans ce musée encore en possession de toutes ses richesses. L'année suivante vit passer Haydon et Wilkie. Ensuite, une équipe de jeunes gens, Bonington, les Fielding et d'autres s'installent à Paris et prennent part à notre vie artistique.

En 1820, Géricault, éclaireur du Romantisme, va rendre aux Anglais leur visite. Leur production lui causa surprise et ravissement. Il en retira un profitable enseignement au point de vue de la couleur et de l'effet, comme aussi du réalisme dans l'expression. Il modifia sa manière; un changement s'accusa de suite, dès les œuvres qu'il exécuta à Londres même et dont on ne connaît plus qu'une infime partie. Voici l'une d'elles, récemment retrouvée : *Un Taureau attaquant des cavaliers*.

Géricault avait donné l'exemple à ses amis Dedreux-Dorcy, Horace Vernet qui, après lui, franchirent le Canal, ainsi que ce personnage savoureux, mécène, artiste et amateur, familier de Delacroix et connu sous le nom singulier de Monsieur Auguste. Suivant la remarque de Chesneau dans ses *Peintres romantiques*, ils « furent des premiers à adopter et à répandre le goût du turf et des chevaux, les habitudes anglaises qui entrèrent en France à cette époque[1]. » Car il y eut une part non négligeable

1. Paris, 1879, p. 71.

de mode et de dandysme dans l'anglomanie de cette époque.

Géricault avait montré à ses cadets le chemin d'Angleterre où, quelques années plus tard, Delacroix devait se rendre à son tour. De leur côté, les artistes anglais venaient à Paris ou bien envoyaient leurs œuvres. L'un de ces artistes, nourri aux deux écoles, fut pour elles un précieux agent de liaison.

Richard Parkes Bonington était né le 25 octobre 1802 à Arnold, près de Nottingham. Son père jouissait d'un caractère instable ; après avoir mal géré la prison de Nottingham, il enseigna le dessin dans cette ville où sa femme dirigeait un pensionnat pour jeunes personnes. A la fin de 1817 ou au début de 1818, s'étant découvert des dispositions pour l'industrie, il entraîna sa famille à Calais pour y fonder, avec des associés, une manufacture de dentelles. En souvenir de leur longue domination, les Anglais ne considéraient pas Calais tout à fait comme une ville étrangère. Une importante colonie britannique y vivait à demeure, sans parler d'hôtes temporaires ou de simples touristes. Pour les artistes insulaires, Calais représentait une excursion traditionnelle et facile. Ils y retrouvaient un peintre qu'ils pouvaient revendiquer comme un des leurs. Louis Francia était né à Calais en 1772, mais il était allé tout jeune à Londres où il conquit une réputation appréciable comme aquarelliste et comme professeur de dessin. En 1816, il revint dans sa ville où il poursuivit son enseignement et où il vécut jusqu'en 1839.

Calais, Francia sont à l'origine de l'influence anglaise sur la peinture romantique. Voici comment : Francia, après avoir découvert les dispositions de Bonington adolescent, lui donna de profitables leçons. Il le maintint dans la voie artistique, malgré l'opposition du père

Bonington qui jouait à l'homme pratique et vouait son fils à l'industrie. Lui-même ne réussit pas dans cette carrière. S'étant brouillé avec ses associés, il partit pour Paris où il ouvrit un magasin de tulle, rue des Tournelles. Là il ne contraria plus la vocation de son fils. Celui-ci entra à l'atelier de Gros qui remarqua les dons de son élève comme coloriste. Bonington, cependant, ne resta pas longtemps chez lui. Sur son départ de l'atelier Gros ont circulé deux versions différentes : suivant Roberts, un ami de Bonington, la cause en serait due à l'attitude désagréable de Gros qui ne cessait de gourmander Bonington et de lui imposer des pensums fastidieux. D'après le fils de Paul Huet, Gros, bienveillant pour le jeune Anglais, lui aurait déclaré qu'il n'avait plus rien à lui apprendre.

En dehors de ses séances chez Gros, Bonington s'était fortifié par des études au Louvre où il copiait à l'aquarelle Rubens et les maîtres hollandais. Une fois libre, il arriva tout jeune à la notoriété, un peu avec le concours de la jolie Mme Hulin, une marchande de tableaux installée rue de la Paix. Elle trouvait à son goût ce jeune Britannique, grand et bien découplé, avec de bonnes joues d'enfant, blond et rose comme une miss. Simples apparences de santé ! Après une courte carrière, dont les événements saillants sont des voyages en France et un autre en Italie, Bonington devait mourir de phtisie en 1828, âgé de vingt-six ans, non point à Paris, mais à Londres où son père, dont l'extravagance était impitoyable, l'avait ramené dans son agonie afin de consulter un charlatan.

Bonington a exercé sur nos romantiques une influence qui lui est propre. Dans son catalogue du Louvre, Villot n'a pas tout à fait raison de le classer parmi les Français ; toutefois, l'élève de Gros nous appartient en une certaine mesure. Son ascendant sur nos artistes diffère tout à fait

de celui qu'aurait eu un peintre purement étranger, leur révélant les conceptions et les modes de son pays, mais restant en dehors de leur intimité et incapable de comprendre leur état d'esprit. Dans le cas de Bonington, il y eut camaraderie et échange ; le jeune Anglais reçut autant qu'il apporta.

Delacroix rappelle ses relations avec Bonington dans la lettre célèbre qu'il adressa à Thoré en 1861 et que Thoré publia dans sa notice sur Bonington pour l'*Histoire des Peintres* de Charles Blanc. Avec une sympathie que trente ans n'ont pas atténuée, il évoque le camarade de sa jeunesse. « Je l'ai beaucoup connu et je l'aimais beaucoup. Son sang-froid britannique qui était imperturbable, ne lui ôtait aucune des qualités qui rendent la vie aimable. » Delacroix raconte qu'il a rencontré Bonington « alors grand adolescent en veste courte », au Louvre, vers 1816 ou 1817. Il commet certainement une erreur de date, puisque Bonington, à ce moment-là, n'avait pas quitté l'Angleterre. Bonington et Delacroix avaient des amis communs, Charles Rivet avec qui Bonington voyage en Italie, Alexandre Colin, son camarade de l'atelier Gros et son ami d'élection, Paul Huet, Poterlet. Ces communes liaisons renforcèrent la sympathie entre les deux artistes. Ils travaillaient d'après le même modèle, Mlle Rose. Leurs études en commun sont évoquées par une lettre de Delacroix du 31 janvier 1826 : « J'ai eu quelque temps Bonington dans mon atelier..... Il y a terriblement à gagner dans la société de ce luron-là, et je te jure que je m'en suis bien trouvé. » C'est au cours d'une de ces séances que Delacroix traça le portrait de son ami dessinant.

Ainsi, Delacroix fut très lié avec Bonington, mais son intimité paraît avoir été plus grande encore avec un autre Anglais, Thales Fielding, qu'il avait connu par son

ami Soulier dont Fielding avait été le professeur d'aquarelle. Ils étaient quatre frères Fielding qui, tous quatre, peignaient des aquarelles, Copley, le plus célèbre, Thales, Newton et Théodore. Thales et Newton seuls séjournèrent en France. Thales et Delacroix sympathisèrent au point de loger ensemble, rue Jacob. Plus tard, Delacroix connut en Angleterre le quatuor au complet. Sa cohabitation avec Thales Fielding prit fin sur une plaisanterie qui choqua la respectabilité du jeune Britannique.

La grande nouveauté que Bonington et Fielding apportaient aux Français, fut l'aquarelle. Ce procédé était particulièrement apprécié en Angleterre où l'on s'en servait surtout pour rendre des paysages, soit des vues avec des constructions ou des aspects de villes, soit des sites naturels avec la mer ou ces lacs chers aux cœurs britanniques. Grâce à l'aquarelle, une rénovation s'était produite dans la manière de traiter le paysage. Cette évolution était due surtout à Paul Sandby, à John Robert Cozens, enfin à deux artistes de grande valeur, deux amis, Girtin mort tout jeune et Turner.

En France, l'aquarelle connaissait un moindre succès et ne servait plus guère que pour des plans d'architecte. Révélée par Bonington, les Fielding, puis par d'autres artistes anglais qui vinrent par la suite, Colman, Cox, elle suscita une impression profonde et bientôt l'engoûment. Il est facile de concevoir la nouveauté qu'apportaient les aquarellistes, des tons plus purs, plus transparents qui permettaient entre autres de mieux rendre le ciel net ou nuageux et les nappes d'eau. L'effet était obtenu non plus par la ligne, mais par la tache de couleur plus ou moins vibrante, plus ou moins juste suivant la sensibilité de l'œil qui devenait la principale qualité d'un peintre. A cet égard, Bonington montra des dons exceptionnels. Il réussit à transposer dans la peinture à l'huile

les qualités de l'aquarelle, à introduire dans ses tableaux une fluidité et une pureté de tons, qui parurent le prodige à un public habitué aux sauces verdâtres, aux bistres dont Géricault lui-même était féru.

Bonington conserve le sentiment de sa race et toute son originalité dans le paysage, soit qu'il traite des sites de campagne avec rivière, les bords de la Seine surtout, soit que, sous un ciel immense, il montre des plages et des rochers, ou encore qu'il fasse revivre des scènes de pêcheurs. Dans ses compositions à figures, l'éducation française apparaît davantage. Il apprit chez nous à disposer habilement ses figures. Mais, sur ce point aussi, il donne la prépondérance à la tonalité. Ses personnages, le plus souvent, consistent en de belles taches de couleur émergeant d'un demi-jour. Généralement il ne s'embarrasse pas de construire leurs corps que certains critiques ont pu comparer à des mannequins vides. Mais de cette inconsistance, qui serait un grave défaut chez tout autre, Bonington, uniquement préoccupé de couleur et de lumière, peu soucieux de vérité historique, tire une fantaisie légère et aérienne. Elle en fait le traducteur délicieux de telle scène de Shakespeare, comme celle d'Anna Page et de Slender dans les *Joyeuses Commères de Windsor*.

Au contraire, Bonington montre un scrupule britannique dans ses vues architecturales comme celles qu'il rapporte d'Italie. Une part, qui n'est pas la moins importante dans son œuvre, est remplie par ses illustrations pour des recueils de vues, comme le *Voyage dans l'ancienne France* de Nodier et Taylor. Plusieurs de ces compositions, dessinées au cours de voyages qu'il affectionnait, il les traduisit en lithographie. Encore sur ce point, il eut une influence certaine sur Delacroix qui désespérait d'atteindre sa légèreté de main.



Constable. -- La charrette à foin (*National Gallery, Londres*).

Bonington et un artiste d'importance secondaire comme Thales Fielding avaient joué le rôle d'éclaireurs et préparé à l'art anglais le triomphe qu'il devait obtenir au Salon de 1824. Ce fut réellement une consécration à laquelle avaient aussi contribué l'éditeur Osterwald et des marchands comme Mme Hulin et ce curieux Arrow-Smith qui devait finir tavernier. Bonington figure sur le catalogue avec cinq marines, en compagnie de Thales et de Copley Fielding et de personnalités moins notoires, son ami Roberts, Harding, John Varley et Wyld. Mais, surtout, deux maîtres avaient envoyé des œuvres : Constable et Lawrence.

Mieux encore que Bonington, Constable, parvenu à la maturité — il était né en 1776 — pouvait donner une idée du progrès et de l'excellence de la peinture de paysage en Angleterre. Longtemps dominés par les souvenirs de Claude Lorrain, les artistes de ce pays étaient restés fidèles au paysage composé ou historique, genre où le peintre modifie arbitrairement la nature et lui impose son choix. Gainsborough lui-même n'était pas parvenu à se libérer de cette sujétion. Le Paysage anglais doit son affranchissement non seulement aux aquarellistes, mais plus spécialement et, pour ce qui concerne la peinture à l'huile, au groupe connu sous le nom d'École de Norwich et dont les artistes les plus remarquables furent John Crome et Cotman. Ces artistes étaient revenus à la nature, mais par l'intermédiaire des peintres hollandais. De même, Constable, à ses débuts, resta assez longtemps sous l'influence de ces maîtres et les imita. Des aquarelles de Girtin lui suggérèrent une manière plus personnelle. Après 1805, le pas fut franchi. Dès lors il traduisit la nature de son pays telle qu'il la voyait, sans réminiscences interposées, avec ses beautés et ses verrues, donnant l'impression de la véritable campagne sans apprêts.

Constable présenta, au Salon de 1824, trois œuvres caractéristiques. Déjà son nom était connu en France. Les Français qui, au cours des années précédentes, avaient séjourné à Londres, avaient remarqué le sentiment émouvant à force de sincérité, la vision sympathique qui constituaient le mérite de ses tableaux. Géricault en avait fait son profit pendant son voyage de 1821. Nodier avait exprimé son enthousiasme dans le livre *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*. En 1823, Delacroix avait déjà vu une esquisse du maître anglais, qui avait produit sur lui une forte impression. Les amateurs français commençaient à rechercher les œuvres de Constable; un d'eux, dont parle sa correspondance, sans en donner le nom, achète, en 1823, trois de ses tableaux. Le marchand Arrowsmith le sollicita également et hébergea, avant leur exposition, les toiles que l'on vit au Salon.

Si Constable se décida à les envoyer à Paris, ce n'était pas avec la conviction de convertir les paysagistes français qui, suivant son expression amusante, « connaissaient la nature autant qu'un cheval de fiacre les pâturages ». Ce que son ami Fisher souhaitait pour lui, c'est que par contre-coup, sa réputation grandît dans son pays. Profondément enraciné, — tous les Anglais n'ont pas la passion des voyages, — il ne put se décider, malgré des invitations répétées, à accompagner ses œuvres. Il aurait eu pourtant toutes raisons de se trouver satisfait. Son succès fut grand, malgré les critiques des Classiques. Devant l'enthousiasme qu'excitèrent ses tableaux, le comte de Forbin, directeur des Musées, dut les faire mettre à la place d'honneur, dans le Salon carré du Louvre. A la clôture, Constable reçut une médaille d'or.

Son envoi comprenait la *Charrette de Foin* de 1821 et deux autres toiles qu'on ne peut identifier avec certitude :

le *Canal en Angleterre* doit être l'*Écluse sur la Stour* contemporaine, — il parle de son *Écluse* dans une lettre à Fisher au sujet du Salon; l'autre tableau était une vue de la lande de Hampstead, près de Londres, qui, avec la rivière la Stour, a inspiré la plupart de ses compositions. Constable obtint la médaille d'or. La victoire qu'il remporta le décida, en 1826, à prêter une de ses œuvres maîtresses, le *Cheval blanc* de 1819, à l'Exposition de Lille.

Un autre peintre, non moins illustre, également dans la force de l'âge, se présenta, pour la première fois, devant le public parisien au Salon de 1824. C'était Lawrence. Son monarque, George IV, l'envoya, l'année suivante, à Paris, pour exécuter les portraits de Charles X, du dauphin et de la duchesse de Berry. Le peintre Gérard et Mlle Dusaucel, fille de Mme Cuvier, devaient également poser devant lui. Il s'était fait précéder au Salon de 1824, par une seule toile représentant le duc de Richelieu. Au Salon de 1827, devait figurer, avec la *Duchesse de Berry*, le portrait d'enfant bien connu sous le nom de Master Lambton. Lawrence, artiste grand seigneur, aux antipodes du paysan Constable, apportait une note différente. Avec lui, bien qu'affaiblie, la grande tradition du XVIIIe siècle anglais, la tradition de Reynolds — Chesneau l'appelle justement un Reynolds aminci — jetait son dernier éclat. Il ravissait les yeux par la suprême élégance, la dignité ou la grâce vaporeuse de ses modèles, la délicatesse beurrée de leur carnation saine.

L'impression que produisirent sur eux les œuvres anglaises exposées au Salon de 1824, si différentes de conception — art si vrai, si *genuine* de Constable, art artificiel et aristocratique de Lawrence — cette impression détermina chez nos peintres le désir impérieux d'aller en Angleterre. Après le premier exode de Géricault,

d'Horace Vernet en 1821, voici de nouveaux pèlerinages en Albion dont le plus connu comme le plus significatif est celui de Delacroix en 1826. Des motifs divers le poussaient à partir. Raisons esthétiques : mieux connaître ces artistes dont quelques œuvres seules lui avaient été révélées. Raisons littéraires : aller au pays de Shakespeare et de Byron. Raisons même de dandysme, qui apparaissent si nettement dans son *Journal* et sa *Correspondance* : en 1855, ne reprochera-t-il pas aux Anglais d'avoir perdu leur élégance de costume? Cette même année, il évoque la médiocre impression que lui fit Turner « qui avait l'air d'un fermier anglais : habit noir assez grossier, gros souliers, etc.[1] ». Baudelaire enregistre les aveux de Delacroix au sujet de l'anglomanie de sa jeunesse[2].

Nous ne pouvons nous étendre sur les détails de ce voyage. En nous bornant aux relations du peintre français avec d'autres Anglais, nous constatons qu'il rencontra les Fielding et Bonington. Constable et Turner se trouvaient absents de Londres; mais il vit Lawrence dont il reçut un accueil charmant et qui apprécia ses œuvres. Il se familiarisa enfin avec les compositions de Wilkie, apportant encore une autre note : la peinture de genre, la représentation de scènes anecdotiques comme les aime le public britannique.

Delacroix avait donné l'exemple à une cohorte de jeunes Français qui, à leur tour, se rendirent à Londres; Isabey, Alexandre Colin, Enfantin, Henry Monnier, Eugène Lami, Poterlet.

Le Salon de 1824, le voyage de Delacroix et de ses cadets romantiques marquent l'apogée de l'anglomanie.

1. *Journal*, III, 19.

2. *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, dans Variétés critiques, éd. Elie Faure, Paris, [1921], t. II, p. 23-24.

Au Salon de 1827, la participation anglaise fut plus réduite et moins éclatante, bien que Lawrence ait envoyé les portraits de la duchesse de Berry et de Master Lambton, et Bonington des vues d'Italie. Les Salons de 1824 et de 1827 représentent les deux grandes manifestations publiques où s'affirma l'influence anglaise. Aux expositions suivantes, sauf des lithographes, on ne voit plus de peintres britanniques; toutefois leurs œuvres figurent en place d'honneur chez des marchands comme Arrowsmith. Le nombre des artistes insulaires qui viennent à Paris, se réduit : après Davis, Cox, Turner qui séjourne dans notre pays pour préparer sa série des *Rivières de France*, puis Wyld, enfin un aquarelliste, William Callow, qui enseignera le dessin à la princesse Clémentine, fille de Louis-Philippe.

Après avoir précisé l'influence anglaise, nous tâcherons maintenant de l'évaluer. Que doivent nos artistes romantiques aux peintres anglais, à Bonington et aux aquarellistes, à Constable et, enfin, à Lawrence? Ce sont certainement Bonington et les aquarellistes qui ont produit sur eux la plus grande impression, par tout ce que leur technique apportait de nouveau avec son coloris limpide et léger. Ils ont enseigné à nos paysagistes la manière de rendre, comme on ne l'avait jamais fait auparavant, la transparence du ciel et des eaux, le vaporeux des nuages. Aux peintres de figures, à Delacroix, Bonington révélait le secret des tonalités, par exemple du rouge plus clair, moins chargé et, en même temps, plus vif. L'influence anglaise chez Delacroix, aussi bien sous le rapport de l'inspiration littéraire toute byronienne que de l'exécution picturale, atteint son plus haut degré — notamment dans les chairs des deux femmes au type presque britannique — avec le *Sardanapale* qui figura précisément au Salon de 1827.

Bonington avait montré son originalité dans ses menus tableaux de genre à prétexte historique. Nos romantiques l'imitèrent, Achille Devéria l'a pastiché sans atteindre sa légèreté et son éclat. Des compositions d'Isabey se rattachent à Bonington. L'exemple de celui-ci aida à l'éclosion du talent prime-sautier d'Eugène Lami. Enfin, Delacroix reprend le dispositif de son ami anglais en l'élargissant, en lui donnant plus de puissance et de faste dans son *Marino Faliero* (collection Wallace).

L'influence de Constable a-t-elle égalé celle de Bonington? Il semble que non. Il n'est pas douteux que la révélation de ses œuvres émut profondément, d'abord Géricault, ensuite Delacroix et son groupe, Paul Huet et les paysagistes, tout à la fois par la sincérité de leur sentiment rustique et par une façon nouvelle d'appliquer les couleurs. M. Dorbec l'a nettement montré dans son livre si nourri sur l'*Art du paysage* en France[1], l'exemple de Constable incita les artistes français à regarder un paysage avec leurs yeux plus qu'à l'interpréter avec leur esprit; il fut le précurseur de l'Impressionnisme. Mais, aux environs de 1830, nos peintres se sont-ils résignés à un pur enregistrement visuel? Je ne le crois pas. Surtout si l'on considère le paysagiste romantique par excellence, Paul Huet, qui débuta au Salon de 1827. Gustave Planche l'a dit avec justesse, entre Huet et Constable, il n'y a qu'une identité de convictions, mais rien de commun dans les procédés. Huet, ainsi que Clément et Chesneau l'ont affirmé avec raison, n'est pas un naturaliste au sens étroit du mot. Il a renoncé au paysage classique de Bidault et de Valenciennes, mais pour créer le paysage romantique, qui procède également d'une conception cérébrale et n'est point une simple traduc-

1. Paris, 1925.

tion visuelle. Pour ce peintre, le paysage devient un art de passion, un art héroïque, dramatique, je ne veux pas dire théâtral. Inondations, orages, solitudes, sont ses thèmes habituels.

Sur le groupe d'artistes, qu'on appelle les paysagistes de 1830, l'autorité de Constable se fit plus forte. Dupré l'imita à ses débuts, allant même chercher ses modèles en Angleterre. Mais, la période d'enthousiasme passée, après avoir profité de la leçon reçue, sauf Troyon qui resta le plus près de lui tous s'éloignèrent de Constable. Il leur était difficile de bannir toute inspiration intellectuelle d'un tableau. Les grands arbres de Théodore Rousseau frémissent d'une vie qui n'est pas seulement celle d'une plante, d'une chose végétative et sans âme. L'influence de Constable concordait avec un courant d'opinion qui se manifestait déjà en France, tendant à une conception du paysage vrai et non plus arrangé ; elle a déclanché le mouvement ; elle ne l'a pas provoqué.

L'influence de Bonington et des aquarellistes anglais, l'influence de Constable apparaissent nettement. Celle de Lawrence se discerne moins facilement. Cela se conçoit. Lawrence est, avant tout, un portraitiste. Or le portrait n'est point le propre du groupe romantique. Les portraitistes se rencontrent surtout dans le camp adverse : Ingres, Flandrin, ou encore des artistes de liaison, de transition, comme Paul Delaroche. Ce n'est donc pas par ses sujets, mais par sa technique même que Lawrence pouvait retenir l'attention des romantiques. Les nus féminins du *Sardanapale* attestent nettement son souvenir, mais aussi celui des autres maîtres anglais dont il procède, Reynolds principalement.

Toutefois, l'influence de Lawrence sur les peintres fut éphémère. Elle marque davantage l'imagerie romantique de second ordre. La gravure en mezzo-tinte avait popu-

larisé les œuvres de Lawrence. Outre les éléments que l'élégance apprêtée de ses personnages apportait aux spécialistes en gravures de modes, certaines de ses figures féminines, rêveuses et alanguies, offraient le modèle de ces créatures toutes de langueur et de grâce, attrait des nombreux keepsakes édités en France à l'imitation de l'Angleterre. De même ses jolies, trop jolies figures de bébés ont inspiré d'innombrables planches de facture médiocre et d'inspiration mièvre, mais chères aux bonnes âmes qui ne peuvent voir sans émotion un enfant représenté sur une gravure.

Moins considérable qu'on ne l'a prétendu, l'influence de l'École anglaise est la plus forte qui se soit exercée sur nos peintres romantiques. Pourtant en France, à la même époque, se trouvait, venu aussi de l'étranger, toutefois d'un autre pays, un homme dont le génie laissait loin derrière lui les dons du rustique Constable, du charmant Bonington, des agréables Fielding et autres aquarellistes, du fashionable Lawrence, en somme un des plus grands peintres qui aient existé. Il s'agit de l'Espagnol Goya. En 1824, mécontent du régime politique que le roi Ferdinand VII procurait à ses sujets, l'artiste, sous prétexte d'une cure thermale à Plombières, avait quitté l'Espagne pour Bordeaux. Sans presque s'arrêter, il avait poursuivi sa route sur Paris. Il y resta deux mois. On constate avec étonnement que sa présence a passé inaperçue ; il ne vit aucun des artistes en renom. Paul Lafond, dans son étude sur les dernières années de Goya en France[1], assure, mais sans fournir de références, que l'artiste espagnol fit la connaissance d'Horace Vernet et qu'il s'initia aux plus récentes produc-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907.



Cl. Archives Photo., Paris.

DELACROIX. — Dessin d'après la planche VI des Caprices de Goya : *"Nadie se conoce"*.

tions françaises. L'isolement de Goya tient en partie à son caractère bougon qu'accentuaient une surdité grandissante et son ignorance du français. C'est à Paris qu'il peignit les deux portraits de Joaquin Maria Ferrer et de la señora Ferrer. Si ces deux toiles n'égalent pas les chefs-d'œuvre iconographiques du maître, la *Famille de Charles IV* ou la *Tirana*, elles ont encore un accent très fort. En quittant Paris, Goya regagna Bordeaux. Il se sentait plus près de son pays, davantage à l'aise dans cette ville, parmi des compatriotes émigrés comme lui. Là il prit contact avec les artistes locaux, notamment avec Lacour, peintre d'un talent appréciable par sa finesse et son réalisme, l'auteur de cette jolie *Vue du quai des Chartrons* que possède le musée de Bordeaux. Lacour dirigeait un atelier, et Goya lui avait confié sa jeune filleule, Rosario Weiss, l'enfant d'une amie, au caractère passablement fantasque, qui partageait son exil. Dauzats, qui fut l'élève de Lacour, nous a conservé le souvenir des fréquentes visites de Goya à l'atelier de son maître. Il examinait les travaux des élèves et, navré de leurs modestes dispositions, il maugréait : « No es eso » (Ce n'est pas ça !)

Il devenait atrabilaire, perdant la vue après l'ouïe, continuellement bousculé par Léocadie Weiss. Surtout il constatait avec peine que ses forces — les forces d'une nature prodigieuse — faiblissaient. Il voulut pourtant revenir à Madrid pour un adieu suprême. C'est alors que Lopez peignit le célèbre portrait du Prado, où nous voyons revivre le maître au terme de son existence. Goya retourna à Bordeaux. Il y mourut le 15 avril 1828, voici bientôt un siècle. Durant ses dernières années, il ne se résigna pas à se reposer. Il peignit le portrait de ses amis Moratin, Galos, Silvela, Maguiro. Les promenades dans la ville lui inspiraient d'innombrables ébauches qu'il pei-

gnait à la diable, sur n'importe quoi, sur ce qui lui tombait sous la main, puis il les détruisait. A ces esquisses se rattache, plus achevée, la *Lechera*, la *Laitière de Bordeaux*, sœur d'autres laitières ou porteuses d'eau qu'il avait jadis peintes en Espagne. Bien postérieure, la *Laitière de Bordeaux* est digne de ses aînées et n'accuse ni faiblesse ni déchéance. Ou bien il peignait des miniatures dont fort peu ont subsisté. Il dessinait sans répit et il avait pensé donner une suite à son recueil d'eaux-fortes, les *Caprices*. Son âge ne le rendait pas hostile à la nouveauté. Ainsi la lithographie tenta sa curiosité. Il y réussit du premier coup avec cette série dite des *Taureaux de Bordeaux*, où il évoque ses souvenirs de courses de taureaux en des planches admirables de force et de mouvement.

Mais cet homme prodigieux se trouvait loin de Paris, à un bout de la France. Nos artistes paraissent avoir peu connu l'œuvre de Goya, je dirai même l'école espagnole en général. Ils avaient pour excuse les difficultés d'un voyage au delà des Pyrénées, sans lequel, aujourd'hui encore, on ne peut se faire une idée complète du Greco, de Vélasquez et de Goya.

Il y a plus. Les rares Français qui franchirent alors les monts, n'ont pas été extrêmement frappés des peintures qu'ils ont vues, si surprenant que cela paraisse. Théophile Gautier, dans son *Voyage en Espagne* écrit en 1840, nous donne la preuve de cette indifférence. Il a visité le Prado à la hâte et superficiellement, car des flâneries dans les rues de Madrid l'ont sollicité davantage. Il parle rapidement des Vélasquez. Même on peut se demander si le bon Théo ne montre que de l'étourderie, si les tableaux du Greco et de Goya n'ont pas choqué son goût que, seul, le doux Murillo contente pleinement. Le Greco, à vrai dire, il le tient pour extravagant et bizarre. Goya, de même, lui apparaît comme un étrange peintre, un

singulier génie. Gautier constate chez lui, non pas cette force ramassée et concentrée, telle un ressort tendu, cette énergie latente que nous admirons, mais simplement les effets d'une imagination déréglée. Il termine ses impressions sur le Prado par un long développement, rédigé sans doute en rentrant de voyage, sur les *Caprices*. Les eaux-fortes, qui composent ce recueil, sont de surprenantes créations à la fois par leur fantaisie et leur réalisme, mais qu'est-ce auprès des peintures de Goya, du *Deux mai 1809*, de la *Famille de Charles IV* ou des *Majas* nue ou vêtue ! Autre remarque : suivant Théophile Gautier, Goya présente, avant tout, un intérêt tout ensemble local et archéologique : « Dans la tombe de Goya est entassé l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des toreros, des majos, des manolas, etc.... » Double erreur ! il n'est pas de pays plus immuable que l'Espagne et aucun art plus moderne que celui de Goya.

On est en droit de présumer que Delacroix ne se serait pas aussi complètement trompé. On peut regretter qu'il ne se soit pas rendu au Maroc en traversant l'Espagne dont il a eu une vision superficielle durant les escales dans les villes de la côte dont la population le faisait penser à Goya. Déjà possédé de Vélasquez, suivant son expression, quoique le connaissant seulement par des œuvres secondaires, admirateur de Murillo, il se sentait attiré par Goya. Les *Caprices* l'avaient passionné ; sauf le portrait de Félix Guillemardet, père d'un de ses amis, c'est là à peu près tout ce qu'il connut du peintre espagnol. Une preuve de son admiration pour cette série d'eaux-fortes nous est fournie par les dessins dont M. Raymond Escholier, dans une récente et vivante monographie sur Delacroix, a publié de curieux spécimens. Delacroix a copié diverses figures des *Caprices* : galants, jeunes femmes, enfin la vieille dame coquette *hasta la muerte*, jusqu'à la

mort, comme le souligne le titre de la planche. En 1845, une lettre indiquera sa préoccupation de rechercher des épreuves lithographiques des *Taureaux de Bordeaux*.

En définitive, Delacroix eut de l'art espagnol le pressentiment plutôt que la connaissance. On le voit, l'influence de l'école espagnole sur les Romantiques, qui l'ignoraient à peu près complètement, apparaît très réduite. C'est trente ans plus tard qu'une telle influence se manifestera, d'une part sur Courbet, de l'autre sur Manet, initiateur de ses compatriotes à Goya. Vers 1830, et encore dans une proportion restreinte, car la part des Flamands, comme Téniers, ou celle de Callot serait aussi grande, le rôle principal revient à l'imagination ; on peut rattacher aux *Caprices* le caractère fantastique d'œuvres françaises comme les illustrations de *Faust* par Delacroix, ou encore telle page comme la *Ronde du Sabbat* par Louis Boulanger, l'ami de Victor Hugo et le représentant de la peinture à inspiration littéraire.

En vérité, la seule influence notable qu'aient subie Delacroix et les peintres romantiques, est celle de l'École anglaise. Et encore, s'il convient de ne pas sous-estimer cette influence et de ne pas en méconnaître les résultats, il ne faut pas, par contre, exagérer l'importance de ces résultats. Elle représente un apport, non une tutelle. L'éclosion de la peinture romantique avait été préparée, non point par des étrangers, mais par des Français, Gros et Géricault. Que Bonington d'ailleurs à demi francisé, que Constable et Lawrence n'eussent jamais existé, les effets auraient été à peu près identiques. La conclusion de l'exposé qui précède, c'est que la peinture romantique, malgré ses curiosités étrangères et exotiques, dans ses qualités aussi bien que dans ses erreurs, a conservé un caractère spécifiquement français.

LA GRAVURE ROMANTIQUE[1]

Le XVIIIe siècle avait, dans les arts graphiques, déployé sa verve, sa fantaisie, son élégance, son esprit; il y avait porté son goût du plaisir, sa sensualité raffinée et, aussi, des intentions licencieuses fort peu équivoques, parfois, sous la forme désinvolte. Une pléiade brillante de graveurs, armés du métier le plus sûr, donnaient aux estampes cet éclat incisif, cette netteté dont se paraient alors le charme et la grâce; ils avaient assoupli à leurs fins les techniques traditionnelles et, curieux de procédés nouveaux, ils enrichissaient l'art de méthodes ingénieuses : manière de crayon, de pastel, lavis, gravure en couleurs. Ainsi se manifestait, par de piquantes inventions, le désir de plaire. Les gravures s'encadraient sur les murailles; elles embellissaient les livres, se prêtaient aux applications les plus diverses, donnaient du prix à un billet de théâtre, à un plan d'ingénieur, à une carte de géographie.

L'esthétique rigide de David vint tarir cette veine. Les souriants chefs-d'œuvre où se reflétait une frivolité désormais proscrite furent déchirés, brûlés, méprisés tout au moins. Tout un art disparut et, sur ses ruines, seul subsista l'austère burin. Manié avec une autorité

1. Par M. Léon Rosenthal.

solennelle, impeccable, métallique par Bervic et ses émules, il s'efforça à une perfection roide. La séduction fut évitée et la crainte de l'effet conduisit à la mode de ces gravures au trait qui, après avoir suffi à traduire les inventions d'un Canova ou d'un Flaxman, devaient servir, pendant toute la première partie du XIXe siècle, à reproduire les chefs-d'œuvre des Musées, les Salons ou le Musée de Versailles.

Ces dispositions générales des esprits privèrent la Révolution et l'Empire des instruments souples par quoi auraient pu se traduire, dans leur véhémence, leur intensité brûlante, les colères, les passions, les grands élans, les enivrements de la gloire. L'imagerie révolutionnaire, pour curieuse qu'elle soit, est, tout de même, bien peu de chose au prix de ce qu'elle aurait pu être.

Seules, dans ces années où les arts graphiques furent presque frappés de stérilité, les charmantes images gravées au pointillé par Copia et Roger d'après Prud'hon, attestaient la persistance des qualités naguère épanouies et permettaient d'en augurer le réveil.

Une résurrection véritable s'est accomplie aux temps romantiques. Avec eux s'ouvre une période féconde. Ce n'est ni coïncidence, ni hasard. L'honneur doit en être attribué au Romantisme même et la floraison magnifique, dont nous allons évoquer rapidement le souvenir, est bien son œuvre.

Le Romantisme, sensible, individuel, lyrique, devait s'emparer de moyens d'expression directs, spontanés, quasi confidentiels. Curieux d'expression riche, soucieux de faire valoir la pensée par une orchestration, une écriture somptueuse, persuadé que les langages de l'art ne sont pas de simples moyens de communiquer les sentiments, qu'ils y ajoutent, les diversifient, les ornent de

nuances, en découvrent les secrètes résonances, il devait se porter naturellement vers la gravure. Son instinct le poussait à scruter les procédés, à en pénétrer les ressources, à en étudier les possibilités. Par là, il allait lui insuffler une vie nouvelle.

Mais, à son tour, la gravure s'offrit au Romantisme comme une interprète subtile, empressée à surprendre ses plus secrètes velléités, auxiliaire capable de l'aider à se reconnaître lui-même.

Ainsi, par une influence réciproque, le Romantisme a vivifié la gravure et la gravure a servi le Romantisme. Mon objet, dans ces pages brèves, est de montrer le caractère et les bienfaits de cette double action.

Le Romantisme est jaillissement. Il ressuscite la gravure originale : originale parce qu'elle livre la pensée directe de celui qui l'a tracée; originale aussi par ses pratiques techniques. Les Romantiques qui, en aucun ordre, n'admettent autorité ni règle, ignorent, dans ce domaine aussi, les hiérarchies consacrées; ils ne s'inclinent pas devant la suprématie du burin. Ils se rient des tailles bien rangées, des travaux ordonnés et propres. Ils ne se soucient pas, au reste, de beau métier, ne se demandent pas si le cuivre ou la pierre ont des exigences propres; leur objet n'est pas de produire des eaux-fortes ou des lithographies faites de main d'ouvrier. Toute méthode est, pour eux, valable si l'effet poursuivi est réalisé. Ils manient la pointe avec le souvenir des oppositions qu'ils viennent d'obtenir par le crayon, et le crayon avec des réminiscences de la pointe. De là de véritables contaminations techniques; des lithographies ressemblent à des eaux-fortes ou inversement. Avec Paul Huet, en particulier, au premier coup d'œil la confusion est souvent possible.

L'eau-forte pure, mordue, au XVIIIe siècle, par un graveur inspiré, était ensuite reprise par un praticien patient qui l'achevait et l'habillait à l'usage du public. Le romantique ignore de telles prudences. Il s'offre sans déguisement, se fait gloire des incorrections fougueuses. Il ne fera de concessions que lorsqu'il aura perdu la foi en lui-même et ce sera un signe immédiat de déchéance.

Chaque artiste travaille selon son tempérament, mais ils ont, presque tous, des prédilections analogues. Ce qu'ils veulent réaliser c'est, avant tout, une page chaude, aux contrastes véhéments de blancs et de noirs. Ce parti coloré répond à leurs tendances générales et dérive de l'esprit même du Romantisme. Ils s'autoriseraient, s'il était nécessaire, des exemples des graveurs hollandais, tout d'abord, comme il sied, de Rembrandt et aussi des eaux-fortes de Goya. Bien qu'ils prononcent volontiers le nom d'Albert Dürer, auquel Victor Hugo dédie, dans *les Rayons et les Ombres,* un poème célèbre, je ne crois pas qu'ils aient été en mesure de lui demander des leçons. Ils subissent, par ailleurs, d'une façon très sensible, des influences moins glorieuses. Les gravures anglaises sur acier jouissaient, à cette époque, chez nous, d'une vogue dont nous ne laissons pas que d'être étonnés : c'étaient, obtenus par le burin, des effets empruntés, sans doute, à la manière noire mais réfrigérés par une propreté roide et un esprit mesquin. Elles triomphaient pour l'illustration du livre et soutenaient la faveur des Keepsakes. Les romantiques n'échappèrent pas à leur emprise qui est particulièrement marquée dans certaines vignettes de Tony Johannot.

Victor Hugo, s'il eût gravé, — il a fait une eau-forte unique et seulement en 1868, — aurait certainement, mieux que personne, exprimé ce que les artistes recher-



PAUL HUET. — La chaumière normande.

chèrent autour de lui. Les dessins où il fait jaillir la lumière des ténèbres, l'attestent éloquemment et, en ce sens, Bertaux a eu raison de le proclamer, « ses taches d'encre et de café restent les chefs-d'œuvre de la gravure romantique ».

L'eau-forte, à laquelle Hennequin confiait encore ses ardeurs révolutionnaires, paraissait, depuis le début du siècle, totalement oubliée. Le portrait de *M. de Pressigny* par Ingres, en 1816, demeure comme une exception presque unique. Elle reparaît, vers 1828, non sans souffrir de cette longue éclipse où toute tradition d'atelier s'était perdue. La pointe des Romantiques a, souvent, quelque chose d'hésitant, une timidité qui n'est pas sans charme mais où se devine de l'inexpérience. Ce sont, chez Célestin Nanteuil par exemple, des petits traits menus, pressés, rarement croisés, des indications courtes, on dirait essoufflées. La morsure est légère et comme aucun artifice d'encrage ne vient, à cette époque, couvrir les travaux, l'image est grise et décolorée.

A côté de ces pages, sympathiques par leur insuffisance même, d'autres et plus nombreuses, guidées par l'exemple des petits maîtres hollandais, réalisent davantage ce que les Romantiques ont désiré. Daubigny, Charles Jacque, avant eux et mieux qu'eux Paul Huet, par des travaux serrés, un réseau menu et irrégulier, l'intervention, au besoin, de la roulette ou d'un grain d'aquatinte, des morsures plus audacieuses et plus variées, obtiennent des noirs intenses, de beaux gris, des blancs vibrants, des estampes qui parurent éblouissantes à des yeux que n'avaient pas encore gâtés les retroussages savants et la cuisine de Delâtre. Une page comme la *Chaumière* de Paul Huet (1855), amoureusement achevée, conduite avec un souci de perfection que l'artiste a rarement porté dans ses peintures, a

une intensité, une richesse toutes romantiques, avec une mesure moins exceptionnelle à cette époque qu'on ne le supposerait.

Quelques pages, peu nombreuses mais typiques, de Célestin Nanteuil, où des noirs profonds s'opposent sans transition, ni modelé, à l'éclat des blancs, sont plus neuves et moins prévues. Le portrait de Victor Hugo, la *Complainte de la jolie Fille de la Garde* n'auraient pas besoin de leur composition truculente pour dater.

En 1844, Chassériau choisit l'eau-forte pour traduire *Othello*. D'un métier fruste, impatient, il réalise des planches d'une saveur étrange et forte. Vers 1845, Corot trace sur le cuivre, d'une pointe légère, de longs linéaments en apparence confus et suggère un admirable et poétique *Souvenir de Toscane*. Mieux que les estampes de Daubigny, de Charles Jacque, de l'honnête Bléry, de telles pages annoncent les libertés et l'envergure de l'eau-forte moderne.

Une magnifique aquatinte, *le Forgeron*, signée par Delacroix, en 1831, avec une entente du procédé, une sûreté d'effet, une maîtrise parfaite, est malheureusement demeurée unique.

Le vernis mou, d'un maniement très facile et qui, à défaut des effets nerveux qui lui paraissent interdits, autorise les nuances et le flou, a été adopté par des artistes agréables et médiocres, Louis Leroy, Marvy qui ont produit de nombreuses images aimables, aucune de premier ordre.

Le Romantisme a rappelé à la vie la gravure sur cuivre et lui a préparé une fortune nouvelle ; la lithographie lui doit tout. Elle n'était rien avant son influence ; elle n'a jamais retrouvé, après lui, l'éclat dont il l'avait dotée.

Elle ne s'est point offerte à lui, à point nommé, par

une providentielle coïncidence : elle l'avait attendu. Inventée, en 1796, par le Bavarois Senefelder, malgré de nombreux efforts et des collaborations glorieuses, elle n'avait, jusqu'à la Restauration, révélé aucune de ses possibilités. Elle fournissait des images indécises, hésitantes, d'un crayon mou, écaché, uniformément incolores et grises. Géricault, en 1827, s'en est emparé et, presque du premier coup, elle lui a livré toutes ses richesses. Tour à tour caressante et forte, il a obtenu d'elle des affirmations vigoureuses et des passages délicats. Avec elle, par quelques traits, quelques frottis, il a accusé le modelé, affirmé le mouvement, la vie. Puis dans la série anglaise, au milieu d'une ambiance favorable, plaquant des accords intenses, il lui a arraché les effets les plus contrastés, les plus extrêmes et il a fait chanter ces noirs veloutés dignes d'être mis en balance avec les noirs vibrants du cuivre et la vigueur dure des noirs du bois. Au crayon il a associé ou substitué la plume, le pinceau; il ne s'est pas interdit l'usage dangereux du grattoir. Esprit, technique, la lithographie a été toute pétrie par Géricault. Après lui divers procédés ont été tentés : on a parfois couvert la pierre de taches d'encre d'un noir uniforme et obtenu des effets analogues à ceux du bois, ainsi Devéria dans le frontispice du *Faust* de Delacroix ; des pages ont été faites uniquement au lavis. Malgré tout c'est le crayon qui a le mieux servi les intentions du lithographe.

La lithographie n'exigeait pas d'apprentissage ; elle ne demandait pas de manipulations complexes, de calculs ; elle n'offrait ni les mystères ni les hasards de l'eau-forte. L'artiste couvrait la pierre comme il eût fait une feuille de papier et le dessin qu'il traçait librement, la presse le multipliait sans modification ni altération aucune.

Instrument merveilleux, fait pour tenter des âmes

ardentes dont il ne refroidissait pas la verve, sur qui il n'exerçait nulle contrainte. Instrument docile, d'une complaisance infinie, acquis à tous les tempéraments. Bonington, avec une science impeccable des valeurs, une grande sûreté et une exquise légèreté de main, baigna d'air et de lumière la *Rue du Gros-Horloge à Rouen* et mainte autre évocation subtile. La plupart des Romantiques, Delacroix, Decamps, aussi bien que Paul Huet, Isabey ou Hervier jouèrent sur la gamme la plus étendue, réservant peu de place aux blancs purs, se complaisant à la caresse des noirs, curieux d'images chaudes, colorées. Raffet, dans *La Revue nocturne*, suggéra un éclairage mystérieux, une atmosphère fantastique. Avec le même bonheur, Chassériau modela en une image claire, le charme sensuel et chaste, les formes impeccables de l'Aphrogeneia. Cependant, en 1828, Goya, d'une main audacieuse et impatiente, suggérait le grouillement des foules dans les quatre lithographies de *la Tauromachie* de Bordeaux.

Il est permis de s'en étonner, l'âge romantique, malgré son culte pour la couleur, n'a pas tenté l'estampe polychrome. Nul n'a repris, pour les accommoder au goût du jour, les ingénieuses inventions du XVIIIe siècle. Les artistes n'y ont pas songé, ou ils ont reculé devant des difficultés techniques. Ils auraient pu trouver pourtant des imprimeurs capables de les seconder. La chromo-lithographie était pratiquée pour des publications documentaires : vases étrusques, dès 1816, peintures de Saint-Savin, en 1844. Elle n'a pas pénétré dans le domaine artistique. On a, ainsi qu'on le pratiquait pour les gravures de mode, aquarellé à la main les maigres lithographies à la plume d'Henri Monnier et rehaussé de bariolages violents les satires épiques de Daumier, mais ceux qui se livraient à ces enluminures

ne se doutaient guère qu'ils collaboraient, d'une façon au reste valable, à d'authentiques chefs-d'œuvre.

La gravure de reproduction n'a, pas moins que l'estampe originale, subi l'influence du Romantisme. Les Romantiques étaient aussi intéressés que les classiques à faire connaître leurs œuvres, et lorsque l'une d'elles avait été refusée au Salon, la publier apparaissait la protestation la plus efficace. Publicité ou riposte, il importait d'aller vite. Le trait, efficace pour célébrer les Atrides, aurait trahi Odalisques et Giaours. L'eau-forte et, plus souvent, la lithographie fournirent des croquis rapides, spirituels, où le caractère était brièvement défini. L'auteur de l'œuvre même les signait ou l'un de ses compagnons de lutte, Tony Johannot, Célestin Nanteuil, à ne citer que les meilleurs. Ainsi s'enrichirent entre autres, *Le Musée*, album consacré au Salon de 1834 par Alexandre Decamps et la revue *L'Artiste*, dont les premières années demeurent le plus vivant témoignage sur cette époque héroïque.

Restait la traduction intégrale, méditée à loisir. La lithographie s'offrit à la fournir. Il apparut bientôt que certaines régions lui étaient interdites. Quand elle s'attaqua aux chefs-d'œuvre classiques, à Raphaël, ou prétendit transcrire le style d'Ingres, elle ne fit rien que de mou et de terne. Au contraire elle lutta avec bonheur contre les inventions romantiques. Le crayon trouva des équivalences pour interpréter la verve colorée, la touche grasse. D'excellents artistes, Mouilleron, Leroux prêtèrent un concours efficace à Delacroix et surtout à Decamps.

Le burin gardait son austère domaine et quelques officiants orthodoxes, Boucher, Desnoyers, Forster, Martinet perpétuèrent le culte dont Bervic avait été le grand prêtre. Mais, même en ce sanctuaire, l'esprit nou-

veau sut pénétrer. L'admiration d'Ingres conduisit Calamatta à un métier très sobre, très léger, presque sans croisements, sans procédés mécaniques. C'est ainsi qu'il traça le lumineux portrait de George Sand. Mercuri, pour traduire les *Moissonneurs dans les marais Pontins*, de Léopold Robert, couvrit le cuivre d'un réseau de tailles libres d'une ténuité telle que la loupe permettait à peine de les analyser. Henriquel Dupont donna l'exemple d'une plus grave hérésie. Il reprit la pratique des préparations à l'eau-forte dont le XVIIIe siècle avait fait un si délicieux usage. Sans doute il ne le fit que pour épargner le temps et sans idée d'en tirer des effets nouveaux. D'autres devaient bientôt dégager de cette pratique les dernières conséquences. Henriquel Dupont fut surtout l'interprète de Paul Delaroche. Au service de cet art spécieux, sans vigueur, sans style, il déploya une remarquable virtuosité, multipliant les tailles, en variant le système, sans autre préoccupation que de respecter la propreté méticuleuse des originaux en leur conférant, par des noirs profonds, une apparence de chaleur. Les estampes qu'il signa furent certainement les meilleurs équivalents français des gravures anglaises sur acier. Éditées par Goupil, qu'elles enrichirent, elles firent les délices de la bourgeoisie censitaire. On rencontre souvent dans les boutiques des brocanteurs, déchu de sa splendeur première, *Strafford*, le cadre dédoré, le verre terni. L'estampe est, d'ordinaire, maculée de taches car le papier spongieux d'un blanc cru, que l'on substitua alors trop souvent aux papiers à la forme traditionnels, n'a pas résisté au temps et s'est rapidement piqué.

Le lavis n'est pas un procédé de choix, mais il est facile et rapide et ses effets, bien qu'un peu creux, étaient assez d'accord avec l'esprit romantique. On put croire un instant que Jazet lui donnerait quelque lustre;

mais, après un remarquable début, il se laissa entraîner presque aussitôt à une production lâchée, accueillie avec trop de faveur par un public peu exigeant et le lavis en fut à jamais discrédité.

Pour compléter cette revue, il faudrait célébrer l'exquise floraison des bois romantiques, titre de gloire, pour le Romantisme, presque comparable à l'éclat de la lithographie. Il faudrait dire comment la technique du bois, renouvelée en Angleterre par Bewick, s'est prêtée à traduire les délicates inventions de Jean Gigoux, de Tony Johannot ou de Meissonier. Mais le bois n'a été, à cette époque, employé que pour l'illustration et c'est à M. Girard qu'il appartient, dans ce recueil, d'évoquer ces menus chefs-d'œuvre.

Sans prétendre aborder aucun des problèmes qu'elle n'a cessé de susciter, je crois nécessaire de rappeler l'apparition, en 1839, de la photographie sous sa première forme, le daguerréotype. Elle fut saluée avec sympathie. Delacroix, avec sa vive intelligence, reconnut le concours qu'elle pouvait offrir aux artistes. Des albums d'estampes furent édités d'après des daguerréotypes. Bientôt, il est vrai, les doléances commencèrent et la fin imminente des arts graphiques ne manqua pas d'être annoncée. Ce n'est sans doute pas simple coïncidence et enchaînement unique des découvertes scientifiques si cette invention se produisit à une époque qui préludait au culte contemporain de l'image.

La plupart des grands Romantiques ont gravé; les uns, tels Rousseau ou Barye, l'ont fait en passant, par occasion, sans vocation réelle; Corot a manié la pointe à de longs intervalles, trop rarement à notre gré. D'autres ont un œuvre lithographié ou gravé si important, si significatif qu'il s'impose à l'examen de quiconque

les veut vraiment connaître. Ainsi pour Delacroix, Decamps, Chassériau, Daubigny, Paul Huet. Ils eussent été d'illustres graveurs s'ils n'avaient pas été de grands peintres. D'autres ont partagé leurs soins entre les deux arts et l'on ne sait, pour Isabey, Eugène Lami ou Charles Jacque, par quoi ils préservent mieux leur mémoire. Il en est un, Achille Devéria, qui eût été facilement leur rival par le pinceau et n'a voulu être qu'un lithographe. Plusieurs qui n'avaient pas renoncé à la peinture, et dont on recherche les aquarelles ou les toiles, se sont exprimés, avant tout par le crayon, et les noms viennent, aimables, spirituels, puissants, des Johannot, de Célestin Nanteuil, de Gavarni, de Charlet ou de Raffet. Enfin, si nous reconnaissons aujourd'hui, en Daumier, l'un des plus beaux peintres du XIX[e] siècle, cet aspect de son génie n'était, au temps que nous étudions, pour ainsi dire pas soupçonné.

Ainsi la gravure ne nous met pas seulement en contact avec des artistes spécialisés d'une envergure plus ou moins limitée, avec des techniciens de mérite, j'en ai cité tout à l'heure quelques-uns, Calamatta ou Mouilleron; elle nous introduit au centre de la bataille, au cœur même de l'État-Major romantique. C'est assez dire qu'il est impossible, en quelques pages, d'en entreprendre une étude d'ensemble. Je me bornerai donc à essayer de répondre brièvement à deux questions qu'il est naturel de se poser à son sujet : que nous apprend-elle sur le mouvement romantique; a-t-elle, et ceci est évidemment plus important, ajouté quelque chose à l'Art romantique même?

Que l'estampe nous ait conservé un trésor de documents sur la vie, sur l'art, portraits, scènes de mœurs, souvenirs d'œuvres disparues ou détruites, de spectacles éphémères, que ces documents soient aussi nombreux,



Célestin Nanteuil — Victor Hugo (1833).

plus riches peut-être, plus variés, plus souples qu'à aucune autre époque, que les historiens y aient puisé, que les organisateurs d'expositions y aient, récemment encore, à l'Arsenal, à la Maison de Victor Hugo, trouvé une inépuisable ressource, cela mérite à peine d'être signalé. Mais que la gravure nous ait conservé des aspects, des nuances de la pensée ou de l'âme romantique qui, sans elle, n'auraient pas trouvé à s'exprimer, cela vaut, sans doute, d'être montré. Cette fièvre romantique que nous connaissons bien par les témoignages littéraires, en aurions-nous le témoignage artistique, saurions-nous à quelles exagérations, à quelles aberrations elle pouvait entraîner des artistes si nous n'avions sous les yeux *La Ronde du Sabbat*, *La Saint-Barthélémy*, ou *Les Fantômes* du pauvre Louis Boulanger? Pages excessives, l'artiste ne les aurait ni exécutées ni même, sans doute, conçues s'il n'avait pu les improviser sur la pierre d'une main brûlante. Vers le même temps il peignait le *Mazeppa* du Musée de Rouen : la page, certes, a grande allure, elle est loin des outrances des lithographies.

Rien, je crois, ne nous fait toucher de plus près ce que le moyen âge fut pour l'imagination romantique que certaines fantaisies décoratives de Célestin Nanteuil, l'encadrement, entre autres, du portrait à l'eau-forte de Victor Hugo. Si, relisant *Les Rayons et les Ombres*, nous méditons ces vers où le poète attribue comme empire

> Au doux musicien, rêveur limpide et sombre,
> Le monde obscur des sons qui murmurent dans l'ombre,

c'est au *Maître Wolframb*, que le lorrain De Lemud venait de publier en 1838, que nous en demanderons le commentaire imagé. Et, sans doute, De Lemud eût pu transporter sur la toile son poème mélancolique et déli-

cat, mais la communion avec nous eût été moins directe et plus d'une nuance se serait effacée.

J'arrive au point essentiel : l'estampe a élargi, approfondi le domaine du Romantisme; elle a sollicité les imaginations et les a amenées à explorer des régions nouvelles; elle a agi, de la façon la plus efficace, sur l'évolution générale de l'art.

Il était de l'esprit même du Romantisme de puiser l'inspiration dans la lecture des romanciers, des historiens et des poètes, mais il n'est pas venu à Delacroix la pensée de consacrer une série de toiles à l'interprétation des différents épisodes ou des scènes successives d'un drame ou d'un poème. Il aurait protesté, semble-t-il, si on l'y avait invité, contre les obligations d'une semblable entreprise. Il l'a réalisée par la lithographie, pour *Faust* en 1828, pour *Hamlet*, à partir de 1836 et d'une façon moins complète pour *Gœtz de Berlichingen* de 1836 à 1843. *Faust*, pages émouvantes toutes soulevées par une ardente flamme, inégales, certes, mais les exagérations, les outrances qui datent, les erreurs mêmes ont une étrange saveur. Sur les épreuves d'essai, les marges toutes couvertes de croquis marqués par la griffe du lion, proclament l'allégresse du travail. Illustration? Que non pas! mais, tout ainsi que la *Damnation* de Berlioz, variations originales sur un thème emprunté à un génie par un autre génie. La profondeur philosophique de Gœthe y apparaît peu, en revanche le drame y prend une acuité extrême. Dès la première planche, Méphistophélès planant sur la terre annonce l'envergure de la conception et, sans évoquer des images célèbres comme *Marguerite à l'église* ou *La Nuit de Valpurgis*, la fuite de Faust après le meurtre de Valentin est caractéristique à la fois, et de la pensée de Delacroix et de la lithographie romantique et, puisqu'ici comme en tout ordre, Delacroix est repré-

sentatif des aspirations les plus hautes de son temps, du Romantisme même.

En 1844, Chassériau publiait une suite d'*Othello*. Pour truchement il avait employé l'eau-forte. J'ai dit l'intérêt technique de ces planches d'un travail gauche, barbare et attachant. L'artiste avait eu l'intention de les reprendre; des épreuves chargées d'indications, conservées au Cabinet des Estampes, montrent avec quelle intelligence sensible il les aurait parachevées. Il manquait à Chassériau la puissance pour enlever en vigueur les passions volcaniques du More : il lui répugnait de peindre la vilenie d'un Iago. Il a, en revanche, trouvé des accents d'une infinie délicatesse pour dessiner la figure ardente, pure et mélancolique de l'infortunée Desdémone.

Les Romantiques, nous le savons, sont partis à la découverte de la France, les uns pour en chanter les beautés naturelles, d'autres pour y retrouver les splendeurs du passé, d'autres encore pour célébrer la physionomie pittoresque de nos provinces. Paysagistes, curieux du moyen âge, précurseurs du régionalisme, l'eau-forte, en quelques occasions, la lithographie, chaque jour, les a servis dans leur enquête. Les estampes ont permis de multiplier les notations. Isolées, elles ont eu plus de diffusion que les toiles; publiées en albums, liées à des livres, elles ont atteint un public que la peinture n'aurait pas ou aurait malaisément touché. Les grandes lithographies, dont se sont enrichis les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, du baron Taylor, ont répandu les chefs-d'œuvre, de rare et subtile vision, de Bonington, les chefs-d'œuvre tout différents, d'une écriture savoureuse, signés par Isabey. *La Vue de Thiers* d'Isabey a pris, avec le recul du temps, une autorité singulière. Il n'a pas été indifférent pour l'éducation du goût

général que de telles pages, que d'autres très nombreuses, moins achevées mais non pas sans mérite, soient venues éveiller les curiosités et les sympathies.

L'estampe a offert des concours précieux ; la lithographie, car, ici, il s'agit uniquement d'elle, a transformé les conditions de la peinture des mœurs, donné un essor inouï à la caricature politique et sociale. En cet ordre on ne saurait exagérer son action. Les contemporains ont eu l'impression qu'ils assistaient à une éclosion ou à une métamorphose, sans mesurer eux-mêmes, jusqu'à quel point leur sentiment était juste puisqu'ils n'ont pas soupçonné la haute valeur de quelques-unes des feuilles alertes qui les amusaient.

Rapide et libre, la lithographie invitait à l'improvisation et il ne dépendait que de l'artiste que l'inspiration fût savoureuse. Pour la première fois les peintres de mœurs purent fixer d'emblée leurs observations et les communiquer toutes fraîches. Cela, au moment où, sous l'action du Romantisme une recherche d'art, nous le savons, pénétrait toute la vie, où des spéculations esthétiques intervenaient pour décorer un intérieur, choisir meubles et tentures, accumuler objets et bibelots, dans le temps où un gilet était étudié pour soutenir des doctrines, où une cravate, la coupe de la barbe et des cheveux avaient la valeur de manifestes. Nous pouvons déplorer l'intrusion de l'archéologie dans le mobilier, le goût du bric-à-brac hétéroclite, blâmer les excentricités vestimentaires; convenons qu'ils offraient aux dessinateurs un champ nouveau et riche. Sous le crayon d'Achille Devéria, d'Eugène Lami ou de Gavarni, lions et lionnes ont vraiment séduisante allure.

Les mœurs changent vite mais non point soudainement. La vie politique provoque des enthousiasmes ou des colères subitement déclarés, oubliés le lendemain. Le



Delacroix inv. et Lithog.

Marg. Malheureuse ! ah ! si je pouvais me soustraire aux pensées qui se succèdent en tumulte dans mon âme et s'élèvent contre moi !
Le mauvais Esprit. La colère de Dieu fond sur toi ! la trompette sonne.... Malheur à toi.
Chœur. — Judex ergo cum sedebit,
Quid quid latet apparebit
Nil inultum remanebit

Delacroix. — Marguerite à l'Église.

journal seul peut s'en emparer. La lithographie créa le journalisme artistique. Lorsqu'en 1830 une révolution donna brusquement à la presse une liberté absolue, la caricature politique put se mêler, aussi agile que la plume, aux luttes quotidiennes. Caractère et hyperbole, la caricature répondait doublement aux instincts romantiques. La bataille fut livrée par un groupe imposant de partisans. Decamps, Raffet qui se lassèrent vite et se retirèrent après avoir frappé des coups retentissants ; Grandville, qui y porta avec persévérance sa verve laborieuse et compliquée ; Traviès, le père de ce Mayeux dont la popularité demeure incompréhensible et, les dominant tous de très haut, Daumier. Les premiers jours on s'en prit à Charles X tombé et le « pieu monarque » fut bafoué sans ménagement, sans générosité ; mais presque aussitôt la colère se retourna contre Louis-Philippe et ce fut, dans *Le Charivari*, dans *La Caricature*, pendant plus de quatre ans, une suite ininterrompue d'attaques dont la violence est demeurée légendaire. Elles furent parfois grossières et ne furent pas toujours spirituelles. Daumier, du moins, n'y porta jamais qu'une passion noble. *Le centre législatif*, *Enfoncé Lafayette*, *Ne vous y frottez pas,* les portraits des pairs, juges des accusés d'avril, maintes autres pages de belle envergure demeurent comme des chefs-d'œuvre de verve, d'indignation et d'art. Leur puissance est dépassée par *Rue Transnonain* dont l'intensité tragique naît de l'accord entre la pensée ardente et la sobriété concentrée, le relief, le style de l'image.

Quand enfin les lois de septembre 1835 vinrent interdire la caricature politique la satire sociale lui succéda. Daumier, tout de suite, l'éleva à des hauteurs épiques. Les Robert Macaire clamèrent sa colère contre la finance véreuse, cependant que Gavarni, indulgent et amusé, notait de son crayon spirituel et désinvolte, l'insouciance

de la jeunesse, les roueries des femmes et la naïveté de leurs victimes.

Nous touchons, à présent, au point capital. A travers toutes ces manifestations, tandis qu'elle étayait, qu'elle créait des mouvements, la lithographie a servi la cause même de l'art. Elle a eu une part essentielle à l'évolution, à l'assouplissement du crayon. Si l'on veut étudier Delacroix dessinateur, c'est à ses lithographies d'abord qu'il convient de s'adresser. Elles ne donneront pas seulement tout ce que les dessins peuvent révéler ; nous leur devrons des surprises véritables : voici un *Tigre Royal*, un *Lion de l'Atlas*, achevés avec un fini, un faire caressant, bien inattendus; ils nous apprennent ce que Delacroix aurait été si, par malheur, il avait dompté la fièvre impatiente qui l'animait. Mais d'autres attestent ses recherches et ses curiosités. Rien de plus émouvant que cette suite de pages d'après des monnaies antiques où, supprimant presque tout contour, s'exprimant par frottis, rendant les modelés par les milieux, par les noyaux, il a affirmé son intelligence magnifique de la plastique et donné l'exemple de méthodes audacieuses.

La faculté que possédait la lithographie de fixer immédiatement la sensation toute vive a rendu plus aigu le sens de l'observation, encouragé la notation directe du geste surpris, de la silhouette instable. Elle a exaspéré le sens de l'instantané.

En même temps, elle a encouragé la recherche d'une langue sommaire, elliptique, synthétique. Les griffonnages grêles d'Henri Monnier, les indications amples, grandiloquentes, un peu lâches de Charlet, la précision nerveuse de Raffet, la vivacité fine d'Eugène Lami, la verve à facettes de Gavarni, autant d'aspects divers d'un grand travail de libération. Tout apport le cède à celui de Daumier. Chaud, coloré, puissant, riche de significa-

tion, le dessin de Daumier a, dès la première décade, cette force unique qui confère l'autorité. Baudelaire, en 1845, peut saluer l'artiste comme l'un des trois plus grands dessinateurs de son temps, les deux autres étant Ingres et Delacroix. Ce style magnifique, Daumier, pourtant, en a senti l'insuffisance et, peu à peu, par une évolution périlleuse, il a renoncé à des beautés trop formelles pour élaborer un langage moins séduisant et plus subtil qu'il a livré à la sensibilité contemporaine.

La floraison dont je viens de résumer la splendeur aurait été beaucoup plus riche encore si l'estampe avait reçu du public l'accueil dont elle était digne. Les lamentations contre l'indifférence et l'inintelligence de la foule ont été un des lieux communs des Romantiques. Il faut convenir qu'en ce qui concerne la gravure elles ne furent que trop justifiées. Les bourgeois et les épiciers n'achetèrent point. A défaut de philistins, il ne se trouva même pas la poignée d'amateurs susceptibles d'encourager les graveurs. Célestin Nanteuil interrompit, faute de souscripteurs, la suite d'eaux-fortes commencée pour illustrer Victor Hugo. Le *Faust* de Delacroix ne rencontra pas d'acquéreurs. Sans doute un engouement excessif a ses dangers, mais si quelques collectionneurs avaient sollicité Delacroix, s'ils avaient éveillé des vocations, s'ils avaient, simplement, recherché les épreuves d'état et les tirages sur grand papier, nous aurions, aujourd'hui, des joies qui nous demeurent refusées. Le succès de Daumier ou de Gavarni fut dû à des raisons bien étrangères à l'art. Lorsqu'ils voulurent conquérir la faveur publique et vivre de leur crayon, Célestin Nanteuil ou Achille Devéria se virent entraînés à des concessions lamentables. Une écriture plus molle, un art édulcoré, parfois même des intentions équivoques furent seules capables

d'arrêter des yeux que charmaient les beautés fades dessinées par Grévedon.

Puisque la foule ne soutint pas les arts graphiques, nous sommes en droit de proclamer qu'ils durent leur épanouissement à la seule vertu du Romantisme ; nous en pouvons donner une dernière preuve : les années qui virent vaciller la flamme du Romantisme furent marquées, également, par la régression de la gravure. Dans les dernières années du règne de Louis-Philippe, l'eau-forte, malgré la persévérance de Charles Jacque, de Daubigny, de Bléry, malgré les planches d'Hervier, était presque tombée dans l'oubli, la lithographie était discréditée.

Ce n'était qu'une éclipse. 1850 allait marquer le renouveau de l'eau-forte. A cette date Méryon entreprend ses géniales études sur Paris. Un métier d'une extraordinaire sévérité et d'une sûreté incroyable les sacre chefs-d'œuvre au sens technique du terme. Mais, si le *Stryge*, la *Galerie Notre-Dame*, ou la *Rue des Mauvais Garçons* laissent une impression si profonde et si troublante, n'est-ce pas parce qu'on y soupçonne un monde d'intentions, de sentiments, de sensations, de velléités plus ou moins conscientes, d'hallucinations, d'inquiétudes, et que, sous la perfection classique du métier, se devine ce besoin de confession, ce lyrisme éperdu qui sont de l'essence du Romantisme.

Le renouveau de la lithographie fut plus tardif. Les morbides et macabres inventions de Rodolphe Bresdin, le Chien Caillou de Champfleury passèrent inaperçues et n'y contribuèrent pas. La vente de deux collections constituées à l'époque romantique, Vente Parguez, en 1861, Vente La Combe, en 1863, permirent à Burty, dans deux préfaces retentissantes, de rappeler des gloires oubliées ou insoupçonnées. Ce fut sous ces auspices que



Daumier. — Rue Transnonain, le 15 avril 1834.

se dessina, non sans peine, le mouvement auquel allaient collaborer Fantin Latour et Manet.

En cet ordre, comme en tout domaine, le Romantisme fut donc fécond. Il a laissé des pages admirables, d'autres tumultueuses ou excessives, toujours généreuses dans leurs erreurs mêmes, il a été le ferment de l'avenir. L'étude de la gravure ajoute à sa connaissance et nous donne des raisons nouvelles pour aimer une époque de ferveur, d'élan désintéressé et de jeunesse.

L'ORIENT ROMANTIQUE[1]

Un jour de septembre 1853, Fromentin traversait à côté d'un ami, sous un soleil ardent, la place du Marché de Blidah où jouait une bande de petits Arabes. S'arrêtant alors, Fromentin expliqua à son compagnon combien pouvaient différer les interprétations de la scène de « genre » si simple qui se passait devant leurs yeux.

« L'Orient, disait-il, peut à la rigueur tenir dans ce cadre étroit..... mais sont-ce des enfants qui jouent dans le soleil? Est-ce une place au soleil dans laquelle jouent des enfants?... Dans le premier cas, c'est un tableau de figures où le paysage est considéré comme un accessoire; dans le second, c'est un paysage où la figure humaine est subordonnée, mise au dernier plan dans un rôle absolument sacrifié..... Le paysagiste y verra un paysage; le peintre de figures, un sujet; l'un y distinguera des taches, l'autre des costumes, un troisième en étudiera l'effet, un quatrième y verra des gestes, un autre encore des physionomies. Selon qu'on les envisagera de près ou de loin, les enfants deviendront tout, ou ne seront plus rien..... Pour nous cette petite place de Blidah... fortement éclairée par la pleine lumière d'un beau jour d'été, ces vestes rouges et ces culottes

1. Par M. René Lanson.

blanches, ces jolis enfants un peu bizarres,... la chaleur, le bruit, la diversité de la scène à chaque instant changeante, tout cela compose un ensemble d'impressions multiples, et nous charme à ce titre surtout que nous y voyons l'individuel caractère d'un tableau d'Orient. Il y a, au contraire, des peintres, et j'en connais, qui ne prendraient là que le nécessaire, estimant que le plus intéressant dans ces enfants, ce n'est pas d'être de petits Blidiens, c'est d'être des enfants. »

Ce que Fromentin nous exposait ainsi sur la multiplicité des représentations possibles d'une même scène est vrai de toutes les formes de la peinture, qu'elles s'appliquent ou non à l'Orient, qu'il s'agisse d'un tableau de genre, d'un tableau d'histoire ou d'un paysage. Selon son génie propre, et selon le sujet qu'il a choisi, tantôt un artiste s'asservit à la nature jusqu'au calque et tantôt il l'interprète jusqu'à la métamorphose.

Mais ce qui est exact, c'est que nul pays ne se prête mieux à la fantaisie que les pays orientaux. Cet Orient de nos romantiques va de Tanger à Damas, de Grenade, de Venise et de Constantinople, au désert du Sinaï, à la haute Égypte et au Sahara. Quoique principalement méditerranéen, il est multiple dans ses races, dans ses monuments, dans ses paysages et dans ses effets de lumière. Presque totalement musulman, il est quasi impénétrable, dans sa vie mentale et dans son âme à nos âmes et à notre mentalité d'Européens d'Occident.

C'est précisément à cause de l'infinie variété de ses aspects, et à cause du mystère émanant des choses incomprises, que nos romantiques l'ont tant aimé. L'éclat d'une couleur locale à chaque étape différente, l'ignorance de l'esprit caché sous le masque impassible des indigènes, permettaient aux artistes d'exprimer, sans choquer, tous les rêves de leur propre imagination, et toutes

les nuances de leur propre sensibilité. L'Orient, c'était pour eux un inépuisable répertoire de thèmes lyriques.

Tout ceci vous fait comprendre pourquoi les œuvres qui vont passer sous vos yeux seront si diverses. Il était impossible de songer à peindre un tableau qui résumât tout l'Orient. Dans le fouillis des impressions qui les assaillaient de toutes parts en ces pays exotiques, les peintres devaient choisir; tout naturellement ils ne retinrent que ce dont leur cœur était préparé à s'émouvoir, quand ils avaient quitté la France. Suivant leur nature, ils exprimèrent l'immobilité ou le mouvement, la couleur ou la lumière, la somptuosité de l'Alhambra ou la solitude des déserts; leurs personnages furent tour à tour des sauvages féroces, des résignés fatalistes, des aristocrates solennels ou d'humbles artisans aux gestes familiers. De toutes leurs œuvres émana une évocation plus ou moins puissante, mais toujours très personnelle de l'Orient, car en nous montrant des contrées étrangères, c'est en même temps leur âme qu'ils nous ont montrée.

La fantaisie des romantiques est même d'autant plus grande qu'il est une des formes essentielles de leur interprétation, dont nous n'avons pas encore parlé jusqu'ici; c'est celle par où ont commencé les plus grands, celle qui a consisté à évoquer l'Orient sans le connaître, et à peindre des tableaux prestigieux, parfois plus vrais que la réalité, en se servant de documents incomplets ou médiocres que transfigurait leur génie.

Cependant, on ne saurait dire que toutes les générations de peintres aient travaillé dans le même esprit. Ils ont commencé par plier les faits à leur sensibilité pour subordonner ensuite leur sensibilité aux faits. Avec des hésitations et des retours en arrière, l'orientalisme romantique va évoluer peu à peu, comme toutes les formes de l'art français, du lyrisme au réalisme.

La première des œuvres supérieures qu'il a produites, ce sont les *Massacres de Chio*. Cette toile, qui parut si révolutionnaire au Salon de 1824, était en réalité préparée par le travail de plusieurs générations. Comme vous l'a si bien montré M. Hautecœur, dès le milieu du XVIIIe siècle, le goût du pittoresque avait mis les turqueries à la mode. D'abord, on avait eu avec Charles Van Loo un orientalisme de théâtre ou de boudoir, puis après l'expédition d'Égypte, avec Gros, un orientalisme de bataille. Les *Massacres de Chio* procèdent directement des *Pestiférés de Jaffa*. Au moment même où, apercevant l'œuvre de Delacroix, le maître aveugle reniait son disciple et s'écriait : « C'est le massacre de la peinture », Delacroix murmurait à Alexandre Dumas : « C'est devant les *Pestiférés de Jaffa* que j'ai eu la première idée de mon massacre. J'ai mal lavé la palette de Gros, seulement il ne faut pas le dire. »

Les *Massacres de Chio*, évocation historique et plaidoyer politique, expriment avant tout l'émotion d'une grande âme secouée par un affreux épisode des guerres de l'indépendance hellénique. On y retrouve le goût morbide de l'époque pour la violence et pour le sang. Delacroix y contenta « ce vieux levain, ce fond tout noir », qu'il sentait en lui.

Scène de brutalité, de meurtre et de désespoir, ce tableau, où les classiques ne voyaient que désordre, se compose en réalité de la juxtaposition savante de deux pyramides humaines que sépare une zone d'ombre, la pyramide de gauche se subdivisant elle-même en deux pyramides superposées. D'un côté, c'est le groupe des fatalistes, les uns attendant leur destin, les autres déjà moribonds, sous la garde d'un soldat dont la silhouette s'assombrit par le contre-jour. De l'autre côté, c'est le groupe des révoltés, le groupe dominé par l'Osmanli au

turban rose qui emporte, liée sur la croupe de son cheval, une jeune Grecque au torse frémissant, et qui tire son cimeterre pour frapper le mari ou l'amant qu'on voit s'élancer en désespéré.

Tous les détails de cette double scène de mouvement et d'immobilité exprimant une même détresse humaine, sont également admirables. Parmi les résignés, c'est le Grec immobile et sanglant qui ne voit même pas son fils défaillir, c'est le mourant à la peau terreuse que soutient sa femme épuisée, c'est la morte dont le dernier regard fut pour cet enfant qui cherche encore le sein, c'est surtout cette vieille femme vêtue d'habits princiers dont la douleur et l'épouvante ne se trahissent que par les yeux. De l'autre côté, c'est la physionomie altière et brutale du cavalier ottoman et le corps juvénile, tordu de désespoir, qui pour tous, symbolise la Grèce. Au loin une ville brûle et les derniers combats se livrent dans la plaine. Et tout ce drame se passe sous la lumière d'un ciel bleu parsemé de nuées roses, qui semble démontrer l'indifférence de la nature aux souffrances de l'humanité.

Pour faire comprendre ce chef-d'œuvre, il est vain de rappeler l'époque et le milieu où vivait Delacroix. Il importe assez peu qu'après les *Pestiférés de Jaffa*, on n'ait jamais cessé de peindre des Turcs et des Arabes, qu'Horace Vernet ait exposé en 1817 le *Massacre des Mamelucks*, que Delacroix lui-même ait copié des miniatures persanes et connu un peintre aujourd'hui oublié, ce M. Auguste qui avait voyagé à travers l'Empire ottoman et qui pastichait Watteau. Les *Massacres de Chio* ne s'expliquent que par le génie de Delacroix.

Pas plus que Gros, Delacroix n'avait encore voyagé en Orient, et leurs œuvres présentent alors ce trait commun d'être de pure imagination. Même, à certains

points de vue, celle de Delacroix marquait un recul sur celle de Gros, car, plus que Gros, Delacroix méprisa l'exactitude historique.

Gros travaillait pour obtenir l'estime des soldats qui voulaient avant tout se reconnaître eux-mêmes et reconnaître l'ennemi. Il se faisait apporter dans son atelier des étoffes, des housses, des selles, des armes turques ou égyptiennes, dont ce « fameux damas à reflets bleus qui, disait-il, manié par une main experte fait sauter une tête comme un poil de barbe ».

Junot lui remettait des plans du champ de bataille de Nazareth; Denon lui dictait la scène vraie de l'hôpital de Jaffa; il trouvait des modèles parmi les Orientaux de passage à Paris, si bien que sur ses toiles l'ambassadeur de Turquie s'émerveillait de reconnaître « à leur structure et à leur physionomie, ici des Turcs, là des Albanais et là des Francs ».

Bien moins réaliste est l'œuvre de Delacroix, à qui ne s'imposaient pas des préoccupations semblables à celles de Gros. Le costume des femmes de Chio était connu par les estampes qu'avait dessinées Hilaire pour le *Voyage en Grèce* de Choiseul-Gouffier. Mais Delacroix s'était bien gardé d'en reproduire les formes disgracieuses, principalement ces hauts chapeaux en forme de sablier, larges du haut, larges du bas et cintrés vers le milieu : en piquant la curiosité, de telles bizarreries auraient supprimé l'émotion. Dans les costumes et dans les armes que lui prêta M. Auguste, Delacroix choisit seulement ce qui était propre à éblouir les yeux sans pourtant accaparer l'attention.

Quant à la vérité ethnique, il ne s'en est pas soucié. Le modèle du moribond allongé au premier plan, c'est son ami Pierret; l'académie de la jeune Grecque, c'est celle d'Émilie Robert; la vieille princesse a d'abord

été *L'Orpheline dans un cimetière* du Salon de 1824. Le paysage n'est pas moins fantaisiste. D'abord Delacroix demanda à son ami Soulier, pour s'en inspirer, « quelques esquisses bien pochées de sites marins ou de montagnes bien pittoresques » prises en pays napolitain. Puis, son tableau déjà accroché au Salon, il le fit descendre pour repeindre le ciel et la mer avec la palette de Constable. Cette couleur locale manquait certes d'exactitude; néanmoins ses héros étaient vrais, non parce qu'ils étaient Grecs ou Turcs, mais parce qu'ils étaient émouvants et humains.

Les créations générales de Delacroix exigèrent un long travail. « Le temps, écrivait-il dans son journal, n'épargne pas ce qu'on fait sans lui. » Entre la composition de la première esquisse, connue par une aquarelle du Louvre et l'œuvre définitive, quelle différence! Dans l'aquarelle n'apparaissent que désordre, tumulte et horreur, avec un réalisme parfois outré; les deux pyramides ne s'opposent pas nettement et les personnages les plus heureusement imaginés n'apparaissent pas encore. Pour trouver l'expression qui convient à chaque physionomie, on observe le même effort de pensée. Rien ne subsiste sans doute sur la toile que nous voyons des formes de Pierret et d'Émilie Robert qui ont servi de modèles. Quant à l'orpheline que Delacroix peignit dans un cimetière, c'était une jeune fille avec des yeux hagards dans un visage ingrat. Sur une seconde étude, tous les traits prennent de l'âge, la bouche se ferme, les lèvres s'affinent, le nez se busque, les prunelles expriment désormais l'intelligence et l'angoisse. Dans l'œuvre définitive, les rides s'accentuent, la peau jaunit et se parchemine, un costume éclatant de soie, rouge et vert sombres, remplace la chemise de toile de la pauvresse. Le génie de Delacroix a enfin créé cette figure inoubliable



Cl. Alinari, Florence

Delacroix. — Femmes d'Alger dans leur appartement (1834), (*Musée du Louvre*).

qui, pour M. Jamot, évoquait celle d'Hécube assistant au massacre de ses enfants.

Pour rendre les souillures du sang et les approches de la mort, de même qu'il transformait sa composition et ses personnages, Delacroix bannissait tour à tour de sa palette « le terreux et l'olive » des davidiens, puis l'éclat propre des miniatures persanes. « Mon tableau, écrivait-il, le 9 mai 1824, acquiert une torsion, un mouvement énergique qu'il faut absolument y compléter. Il y faut ce bon noir, cette heureuse saleté, et de ces membres, comme je sais, et comme bien peu les cherchent. »

C'est ainsi que par deux années de travail forcené et fiévreux, où il s'agitait « comme le serpent dans la main d'une Pythonisse », il composa, cinq ans avant les Orientales de Victor Hugo, un des plus grands poèmes lyriques qu'on ait consacré à l'Orient.

A plusieurs reprises, Delacroix renouvela ce tour de force d'évocation historique, notamment dans son *Combat du Giaour et du Pacha* et dans sa *Grèce sur les ruines de Missolonghi*. Le dernier de ces chefs-d'œuvre, où il évoqua non plus l'Orient contemporain, mais l'Orient d'autrefois, fut son *Sardanapale*. Là encore, il avait étudié quelques documents disparates, peintures hindoues, antiquités persanes et vases étrusques. Mais c'est de son âme seule qu'il a tiré cette double vision, l'une fantastique, celle du potentat assyrien, qui, nonchalamment étendu, contemple impassible ses trésors qu'on brûle et ses favorites qu'on égorge, l'autre toute sensuelle, celle des corps féminins que l'artiste avait aimés et qu'il évoquait à cette heure où il voyait sa jeunesse finir et sa santé décliner.

Cependant il était impossible, sans tarir l'inspiration, de s'en tenir toujours à un Orient conventionnel. La

guerre de l'indépendance grecque, la conquête de l'Algérie, l'amitié pour la France du Pacha d'Égypte Mehemet Ali, qui passionnaient l'opinion, facilitaient aussi les voyages. Après Decamps, qui, dès 1827, était parti pour l'Asie Mineure, Delacroix accepta en 1831, d'être attaché à la personne du duc de Mornay, que Louis-Philippe envoyait en ambassade au Maroc. A leur suite Marilhat, Horace Vernet, Chassériau, Fromentin et tous les autres allaient s'embarquer. Dès lors les destinées de l'Orientalisme sont fixées. Quoique d'un pas incertain, les artistes, en commençant par Delacroix lui-même, s'acheminent vers une évocation de plus en plus exacte de l'Orient.

Son voyage qui dura six mois, de janvier à juin 1832. mena Delacroix à Tanger, à Meknès, à Oran et à Alger. Du Magreb, il n'a donc découvert que la région côtière : les plateaux et le désert lui sont restés inconnus.

Circuler dans ce Maroc hostile, où, en dépit de son escorte, les gamins osaient le traiter de chien en lui faisant des grimaces, n'étaient pas sans danger. Dessiner surtout était périlleux. Delacroix raconte qu'un jour, étant sur le bord d'un oued, il se mit à faire le croquis d'une Mauresque en train de se laver; la belle se prêtait avec obligeance au travail du peintre, quand elle aperçut au loin quelques hommes de sa tribu. Aussitôt, pour écarter tout soupçon de complaisance envers un infidèle, elle se mit à pousser des cris affreux, si bien que Delacroix dut déguerpir en toute hâte, pendant que des balles lui sifflaient aux oreilles. Néanmoins, sa situation d'attaché d'ambassade lui facilitait sa tâche. Il se promena dans les rues et dans la campagne, assista à des fantasias, fut reçu solennellement à Meknès avec le comte de Mornay par Moulay Abd-el-Rhaman, et obtint même la faveur insigne de visiter les jardins du Sultan.

Ce voyage fut un éblouissement : « Je plains véritablement, écrivait-il, les artistes doués de quelque imagination, qui ne doivent jamais prendre une idée de ces natures vierges et sublimes. Je ne verrai pas sans tristesse le moment de quitter pour toujours le pays des beaux orangers couverts de fleurs et de fruits, du beau soleil, des beaux yeux et de mille autres beautés. » Ces beautés c'était sans doute quelques Juives au teint laiteux et aux vêtements éclatants. Les Arabes drapés dans leurs burnous, évoquaient pour lui mieux que les statues antiques, les Grecs et les Romains: « Rome n'est plus dans Rome... ». « Imaginez mon ami, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Caton, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde... Tout cela est blanc comme les Panathénées d'Athènes... L'antique n'a rien de plus beau. »

Les chevaux arabes l'émerveillaient : « Ils ont sous le ciel natal un caractère particulier de fierté et d'énergie. Ils se livrent entre eux de sanglantes batailles qui durent des heures entières... Ils se prennent à belles dents, comme des tigres. »

A Alger, il eut une dernière chance. Jusque-là, il n'avait vu de l'Orient que l'extérieur. Grâce à l'ingénieur Poirel, il obtint d'un ancien reis, c'est-à-dire d'un ancien corsaire, la faveur de visiter son harem. Une lettre d'un ami de Poirel, M. Cournault, nous fait connaître l'enthousiasme de Delacroix. « Les femmes d'Alger, écrivait Cournault, passent pour les plus belles de la côte barbaresque. Elles savent relever leur beauté par de riches étoffes de soie et de velours brodés d'or; leur teint est blanc; leurs cheveux noirs ou teints au henné sont piqués de roses ou de jasmins. Lorsque, après avoir

traversé quelques couloirs obscurs, on pénètre dans la partie de la maison qui leur est réservée, l'œil est vraiment ébloui par la vive lumière, par les frais visages de femmes et d'enfants apparaissant tout à coup au milieu de cet amas de soie et d'or..... M. Poirel me disait que Delacroix était comme enivré du spectacle qu'il avait sous les yeux. » A la suite de l'éblouissement vint le travail et ensuite la conversation. « Delacroix voulait connaître cette vie mystérieuse et nouvelle pour lui. L'ancien reis faisait les fonctions d'interprète ; il avait grand'peine à le suivre dans toutes les agitations de sa pensée surexcitée. De temps en temps Delacroix s'écriait : « C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère ! La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends. »

De ce voyage, Delacroix rapporta, sans compter des feuilles isolées, sept albums de croquis dont trois seulement ont été conservés. Exécutés à un coin de rue ou pendant une halte, ces croquis sont au crayon ou à la plume et souvent rehaussés d'aquarelle. De brèves indications manuscrites complètent ce que le dessin ne permettait pas de rendre. Lignes de paysage, architectures de villes, gestes, physionomies, costumes, mouvements de foules et surtout notations de couleurs, tout est admirable de concision et d'exactitude.

Mais, si le génie de Delacroix s'inspirait de la réalité, il était incapable de s'y asservir. Fromentin voyait en lui un « Vénitien », un « élève de Véronèse », « le plus traditionnel et le moins oriental » des orientalistes de son temps. Ses tableaux ne ressemblent pas à ses croquis; les croquis sont des portraits dont les tableaux sont la transposition lyrique ou épique. La *Côte barbaresque* de 1858, semble plus hostile que celle des aqua-

relles de 1832, car Delacroix a éclairé et rapetissé la ville. juchée au sommet des falaises, de sorte que celles-ci semblent plus sombres et plus hautes. Le *Combat de Marocains* de 1863 est peut-être inspiré du dessin pris à Zar-Hone, mais le rocher surmonté d'une forteresse, s'est rapproché, en même temps que les parois des montagnes voisines devenaient plus verticales et que les paisibles chameaux du premier plan étaient remplacés par des soldats en pleine bataille. Ailleurs, Delacroix a substitué des campagnes vertes aux étendues stériles. Dans les physionomies, il a dédaigné les traits individuels, de sorte qu'on distingue mal les Berbères, les Juifs et les Arabes. Quant aux fauves, Delacroix ne les a presque certainement jamais vus ailleurs qu'en cage, et principalement au Jardin des Plantes. Son imagination a fait le reste. Chose plus extraordinaire de l'Orient, il a dédaigné la lumière et les effets de soleil. Comme la lumière fait perdre aux couleurs en intensité ce qu'elle leur fait gagner en brillant, il a presque toujours adopté pour ses tableaux de plein air une lumière à la Véronèse, douce et égale, avec un ciel très bleu et des ombres très colorées.

Conformément à sa nature, Delacroix a surtout vu en Orient des mouvements et des couleurs. Il a donc évoqué l'air majestueux des grands caïds et du sultan, les agitations forcenées des hommes et des chevaux dans les fantasias, les combats et les chasses, la souplesse des grands fauves aux yeux fulgurants et le mysticisme frénétique des convulsionnaires.

Mais comme sa lumière est factice, ses tableaux les plus évocateurs représentent des scènes qui se passent dans une cour presque fermée, telle cette *Noce juive* aux effets si justes, et surtout des scènes d'intérieur dont la plus célèbre est celle des *Femmes d'Alger*, où il a évoqué

l'inoubliable souvenir de la maison du corsaire avec ses tristes recluses aux attitudes nonchalantes et aux physionomies mornes. Nulle part on ne voit mieux ce que Delacroix a retenu de son voyage, c'est-à-dire un décor et des costumes aux coloris éclatants, des attitudes tour à tour agitées et lasses, une atmosphère chaude et des ombres pleines de reflets.

Comme celles de Delacroix, les œuvres orientalistes de Decamps sont lyriques, mais d'un lyrisme plus menu et moins varié, en raison de la différence de leurs âmes. Decamps a accompli vers 1827, dans l'Empire ottoman, un voyage dont on ignore tant l'itinéraire que la durée. C'est d'après les visions perçues en peu de mois qu'il a travaillé tout le reste de sa vie, de sorte que ses tableaux orientaux apparaissent comme des variations et des fantaisies sur des souvenirs. Peintre de genre, il a montré des marchands enturbanés, gravement assis devant leur échoppe, des soldats flânant dans un corps de garde, quelque rue voûtée de Smyrne où surgit un ânier. Sa plus belle réussite, ce sont les enfants. Ses enfants turcs jouant avec une tortue ou sortant de l'école sont ses vrais chefs-d'œuvre d'orientaliste, pleins de grâce, de couleur, de lumière et de mouvement. Même lorsqu'il s'agissait de représenter des drames, comme ce supplice des crochets où les bourreaux précipitent les victimes du haut d'un rempart sur de grandes pointes recourbées sortant des murailles, Decamps escamotait le spectacle horrible des corps pantelants, pour mettre en valeur l'effet d'une foule bariolée sur une place entourée de murs blancs. Grâce à lui, à côté de l'Orient tragique de Delacroix, on a découvert un Orient intime et familier.

Ce succès dans la peinture de genre ne suffisait pas à Decamps qui voulait devenir peintre d'histoire et visait à la grandeur! Parfois il y a réussi. Dans son *Passage*

du gué, une troupe de cavaliers défile noblement au milieu de la brume vespérale qui commence à noyer les contours. Œuvre aussi imaginaire que les chasses de Delacroix, car Decamps n'a jamais été dans l'Inde, son *Éléphant d'Asie*, grâce à sa silhouette qui se détache sur le ciel et contraste avec l'aplatissement du tigre, paraît gigantesque, quoique la toile soit petite. Nulle part enfin, il ne s'est élevé plus près de l'épopée que dans ses dessins consacrés à l'histoire de Samson. Toutefois de telles réussites furent rares chez Decamps, car si sa main était merveilleusement habile, son cœur manquait trop souvent de sensibilité.

Plus encore que celle de Delacroix, la vision que Decamps offrait de l'Orient était personnelle et incomplète. Son plus grand titre de gloire est d'avoir révélé au public certains aspects tranquilles de la vie quotidienne en Turquie. Mais, pour le reste, que de fantaisies! Dans les paysages, il recherchait les contrées rocheuses, brûlées par le soleil, dont il exprimait la stérilité par des tons dominants d'un jaune roux et brun; il aimait encore les grandes lignes horizontales où les replis du sol font pendant aux stratus du ciel. Mais ces horizons plats aux teintes ocreuses se retrouvent aussi bien dans sa Provence de la *Bataille des Cimbres*[1] que dans son Asie Mineure et sa Judée.

Qu'il peigne des rues, des cours ou des intérieurs, Decamps devient alors un magicien de la lumière. D'étroits rayons de soleil traversant le tableau en diagonale, tombent sur des surfaces blanches, murs ou vêtements, dont ils font ressortir une multitude de détails. Ces zones lumineuses paraissent éclatantes, parce qu'elles sont encadrées de vastes zones d'ombres très

1. Decamps a placé par erreur, en Provence, la défaite des Cimbres qui a eu lieu à Verceil, en Italie.

épaisses quoique très colorées. Mais qu'il s'agisse d'une cour d'école turque ou d'un chenil de l'Ile-de-France, c'est la même ombre et la même lumière.

L'Orientalisme n'a évidemment été pour Decamps qu'un décor accessoire, puisqu'il a appliqué indifféremment à l'Europe et à l'Asie ses mêmes formules de virtuose.

Aux partis pris du peintre d'histoire et du peintre de genre s'oppose la véracité du paysagiste Prosper Marilhat, qui fait, par contraste, presque figure de réaliste. Ses principales œuvres en effet, sauf deux ou trois, sont des portraits de sites dont il donne le nom et où il unit l'idéalisme d'un grand artiste à l'exactitude d'un architecte et d'un botaniste.

Pendant trois ans, de 1831 à 1833, il parcourut la Syrie, la Palestine et l'Égypte, d'où il rapporta quelques toiles achevées et des centaines d'esquisses. Conquis par ces pays, il l'était si bien, qu'il signait ses lettres Marilhat l'Égyptien. Lorsqu'il revint à Paris, son nez mince un peu recourbé en bec d'oiseau de proie, et ses yeux qui brillaient dans un visage maigre et hâlé, lui donnaient l'apparence d'un nomade des déserts. Sa première toile, la *Place de l'Esbekieh au Caire* fut pour Théophile Gautier une révélation. « Aucun tableau ne fit sur moi, écrivit-il, une impression plus profonde et plus longtemps vibrante... Cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient... La lumière pétille, le soleil darde ses flèches de feu et le lourd silence des heures brûlantes pèse sur l'atmosphère. »

Romantique, Marilhat l'était certes par le choix des sujets, par la recherche de l'effet et par son souci de rendre la lumière; au contraire, par son sentiment du style et son amour des lignes nettes, il se rapprochait des néo-classiques de l'école d'Aligny, dont il pensa un instant adopter la palette terne et les généralisa-



DECAMPS. — Le supplice des Crochets, 1839 (*Collection Wallace, à Londres*).

tions abstraites. Mais son goût de la précision et son amour de la vérité lui permirent d'harmoniser ces tendances contraires et d'apparaître comme un artiste original et puissant.

Avant tout, Marilhat fut le peintre de la ligne et du soleil. Dans la *Caravane arrêtée au milieu des Ruines de Balbeck*, dans les *Ruines de la Mosquée du Khalife Hakem au Caire*, les monuments se découpent durement sur un ciel incandescent ; la limpidité de l'air, le sol calciné, les chameliers qui cherchent l'ombre, tout exprime la chaleur de l'atmosphère. Ailleurs le dôme crayeux d'une mosquée de la Basse-Égypte surgit d'une verdure tropicale, où les fûts élancés des palmiers contrastent avec les troncs lourds et bossués des caroubiers. Et voici l'humble *Village des environs de Rosette* dont les maisons semblent écrasées entre les eaux et les arbres. Toutefois, sa sensibilité qu'exaltait la maladie, a parfois échappé à la tyrannie des modèles. C'est alors qu'il a composé ses plus belles œuvres, celles qui résument ses souvenirs sans prétendre évoquer aucun site déterminé. Tels sont ses *Bords du Nil*, et surtout ses *Souvenirs des bords du Nil* du salon de 1844. La silhouette légère des palmiers et des minarets se détache en noir sur un ciel jaunissant et se reflète dans le miroir d'eau qui s'étend à leurs pieds. Sur la berge du fleuve vient boire un troupeau de buffles. Au firmament, le croissant de la lune commence à scintiller, tandis qu'un vol d'oiseaux sauvages trace un angle noir dans l'air limpide qui se décolore. Ce paysage anonyme évoque puissamment les pays du Nil, tout en suggérant à l'âme un sentiment attendri, la mélancolie douce des heures crépusculaires.

Malheureusement, l'Orient qui avait révélé le génie de Marilhat, l'avait en même temps frappé à mort. Dès 1844, après avoir exposé une vingtaine de sujets égyptiens ou

syriens, il abandonna crayons et pinceaux, laissant deux ou trois cents toiles inachevées. Conscient de sa déchéance, cet homme qui avait été recherché par Stendhal et par Mérimée, en était réduit à évoquer son passé d'artiste et ses beaux voyages, dont il commençait le récit par ces mots désespérés dans leur simplicité : « Quand j'étais peintre..... »

Son œuvre éblouissante fut trop brève pour qu'il ait pu en imposer la vision; sa mort prématurée retarda sans doute d'une génération les destinées de l'Orientalisme.

Lorsque étaient exposées dans les mêmes Salons, des œuvres de Delacroix, de Decamps et de Marilhat, tous les artistes, amis ou ennemis, en subissaient une impression profonde. Aussi les grâces de l'Orientalisme touchèrent-elles toute une pléiade de peintres. Au premier rang était Dauzats qui avait parcouru l'Espagne, précédé Decamps en Asie et Delacroix en Afrique, et dont les bras couturés de coups de navajas témoignaient de ses rencontres avec les bandits de la sierra. Dauzats aimait les pays âpres, la mer et le ciel intensément bleus. Mais ce qu'il préférait, c'étaient à la manière de Marilhat, les puissantes architectures campées dans quelque site sauvage, dont il exprimait l'aridité par des tons jaunâtres empruntés à Decamps. Les lithographies de Wyld et de Lessore exécutées pour le *Voyage pittoresque dans la région d'Alger* popularisèrent dès 1835 l'image de la colonie nouvelle; les prouesses de l'armée d'Afrique furent exaltées par Horace Vernet, dont la verve facile remplit l'immense toile de la *Prise de la Smalah d'Abd-El-Kader* avec une multitude de petits épisodes. La peinture religieuse elle-même subit l'influence orientaliste. Tandis que Decamps donnait à ses dessins de *Samson* et à son *Joseph vendu par ses Frères* un puissant parfum de couleur locale, Horace Vernet

représentait en 1839, ce qui devait bientôt indigner Fromentin, *Abraham et Agar*, pareils à deux Bédouins. Le plus grand adversaire de l'École romantique, Ingres lui-même, se laissa gagner par l'ambiance. Le sujet oriental n'avait longtemps été pour lui qu'un prétexte à présenter quelque admirable académie féminine, au milieu d'un somptueux écrin de tentures soyeuses. Mais dans son *Odalisque à l'Esclave* de 1845, il exprime par des moyens personnels, sinuosités des contours, étirements des formes et torsion d'un beau corps alangui sur des coussins, l'ennui des harems à l'atmosphère chaude, que Delacroix avait exprimé par des visages mornes, des peaux moites, des étoffes légères et des couleurs intenses vibrant dans un air lourd.

La deuxième génération des orientalistes, quoique tout imprégnée de romantisme, se distingue par un sens des réalités plus net que celui de sa devancière.

Le plus célèbre de ses représentants est Fromentin. De 1848 à 1853, celui-ci fit de longs séjours en Algérie; il connut le Sahel dans la région de Blidah, le Sahara à Laghouat et à El-Kantara, où il fut pendant six mois l'hôte de la tribu des Zibans; il fut donc le premier des orientalistes qui ait longuement vécu dans le désert. Mais, contrairement à toute vraisemblance, Fromentin au lieu de se laisser conquérir par le pittoresque du pays, s'en est peu à peu détourné. Il était arrivé aux confins du réalisme quand il se mit, sous l'influence des néo-classiques, à mépriser couleur locale et vérité, sous prétexte de chercher la beauté.

Après une période d'hésitations où il imita tour à tour Delacroix, Diaz et surtout Marilhat, Fromentin s'attaqua résolument au problème de la lumière. La lumière africaine lui plaisait, non par sa gaîté, mais par la précision qu'elle donne aux contours et par les difficultés incon-

nues en Europe qu'elle oblige le peintre à résoudre. « L'Orient, écrivait Fromentin, c'est le pays des terrains enflammés sous un ciel bleu, c'est-à-dire plus clairs que le ciel.... ce qui renverse les harmonies dont le paysage a vécu depuis des siècles. »

Inséparable du problème de la lumière est le problème de l'ombre : « Cette ombre des pays de la lumière, écrivait-il, elle est exprimable, c'est quelque chose d'obscur et de transparent, de limpide et de coloré. Supprimez le soleil et cette ombre elle-même deviendra du jour. Les figures y flottent dans je ne sais quelle blonde atmosphère qui fait évanouir les contours. » Et Fromentin n'était pas peu fier d'être parmi les premiers, qui aient assigné comme but à la peinture, d'exprimer avec les pauvres couleurs de la palette l'excès de la lumière solaire accrue par la diffusion.

C'est à cette préoccupation que se rattachent deux toiles du Salon de 1859, l'*Audience chez un Khalifat dans le Sahara* et la *Rue de Bab-el-Gharbi* à Laghouat. Dans cette dernière toile, Fromentin exprimait trente ans avant Guillaumet, et dans la même oasis, la chaleur torride et la clarté aveuglante de l'été au désert.

La rue est bordée de maisons de boue séchée. Celles de droite flamboient sous les rayons du soleil. A gauche un mince liséré d'ombre longe le pied des murs; on y aperçoit étendus dans la poussière de grands corps empaquetés de laine. Murs, sol, vêtements, épidermes se confondent dans la même tonalité grisâtre, les pieds, les mains et les visages formant seulement quelques taches plus brunes dans un ensemble terreux.

Ce spectacle avait si vivement frappé Fromentin, qu'il l'avait décrit en même temps par la plume et par le pinceau. « Vers une heure, lit-on dans un *Été dans le Sahara*, l'ombre commence à se dessiner faiblement sur

le pavé. La réverbération du soleil est épouvantable; les chiens poussent de petits aboiements, quand il leur arrive de passer sur ce pavé métallique. Peu à peu, cependant, tu vois sortir des porches entre-bâillés de grandes figures pâles, mornes, vêtues de blanc, avec l'air plutôt exténué que pensif; l'une après l'autre, elles se rangent au mur, assises ou couchées, quand elles en trouvent la place. Ce sont les maris, les frères, les jeunes gens qui viennent achever leur journée. Ils l'ont commencée du côté gauche du pavé. C'est la seule différence qu'il y ait dans leurs habitudes entre le matin et le soir. »

Le Salon de 1859, qui fut pour Fromentin un grand succès, semblait devoir fixer pour de longues années la direction de ses efforts ; c'est au contraire le moment où, se détournant de la réalité et des formules neuves, il commença à mettre en pratique les doctrines usées des néo-classiques. Son *Été dans le Sahel*, publié précisément à cette date, montre tout le flottement de sa pensée. Aux analyses les plus pénétrantes, qu'on ait jamais écrites sur les paysages algériens, s'ajoutent des diatribes contre la couleur locale : un peintre qui veut être véridique rapporte de ses voyages des documents et non des œuvres d'art ; ses tableaux se réduisent à des inventaires d'armes et de costumes ; il confond l'ethnographie avec le sentiment du beau ; au contraire le devoir du véritable artiste, c'est de dégager le beau du bizarre, pour éveiller des émotions au lieu de satisfaire la curiosité. Alors se substitue chez Fromentin, à l'admiration pour Marilhat, l'admiration pour Corot.

Dès ce moment Fromentin dépouille peu à peu ses tableaux de tout caractère africain. Il diminue la place du paysage, dont l'individualité s'estompe, afin d'augmenter les dimensions de ses personnages. Hommes et chevaux prennent des attitudes sculpturales ; il en exprime volon-

tiers la vigueur par le mouvement et la grandeur par l'immobilité. C'est l'idéal classique, la recherche de la beauté impersonnelle qui, malgré des revirements sans nombre, s'impose de plus en plus à lui.

La *Curée* de 1863 montre l'évolution accomplie en quatre ans. Des figures d'une écriture ingresque évoluent dans une lumière d'atelier. Atténuant le type arabe, Fromentin insiste sur l'air de noblesse des grands aristocrates indigènes. La beauté des lignes et des attitudes, ce cheval même de l'arrière-plan qui semble inspiré des frises du Parthénon, prouvent, en dépit du décor algérien, le classicisme voulu de l'œuvre.

C'est en vain que ses meilleurs amis l'avertissaient de son erreur : « Tu as pris à tâche, lui écrivait Armand du Mesnil, sous prétexte de te compléter, de cesser d'être. Tous les efforts que tu as dépensés, ont moins tendu à donner plus d'accent à tes qualités qu'à en acquérir de nouvelles qui souvent étaient la négation des tiennes propres. » Malgré tout Fromentin persévérait, si bien qu'il en vint en 1876, à peindre ses *Égyptiennes au bord du Nil.* Le crépuscule qui s'assombrit voile tous les détails exotiques ; aux palmiers se sont substitués des arbres ; le Nil, c'est un fleuve ; les Égyptiennes, ce sont des femmes harmonieusement groupées. Seuls, le ton foncé de leurs visages et le bleu de leurs robes évoquent un pays lointain. Ce site indéterminé doit, comme une œuvre de Corot, séduire les yeux par l'harmonie de son coloris et suggérer aux cœurs un sentiment de mélancolie poétique et douce. L'évolution est dès lors achevée et Fromentin perdu pour l'art orientaliste.

Nés vers la même date que Fromentin, Ziem et Chassériau sont restés plus fidèles à l'idéal romantique de l'Orient. Dès 1847, Ziem commençait ses voyages vers Venise et Constantinople, dont il allait presque cons-

tamment reproduire la même image éclatante et fantaisiste. Ses monuments de pierres pétries de cristaux, ses barques aux voiles de satin, sa lumière dorée, son ciel et ses flots de turquoise, de saphir ou d'émeraude devaient pendant plus d'un demi-siècle enthousiasmer le gros public.

Quant à Chassériau, dans ses tableaux algériens de même que dans le reste de son œuvre, il a tenté, comme l'a si admirablement prouvé M. Focillon, de réaliser la fusion de deux formules d'art, celle d'Ingres et celle de Delacroix. Si ses *Chefs arabes se défiant au combat* éveillent un peu trop le souvenir de quelque *Combat du Giaour et du Pacha*, dans son *Caïd visitant un douar*, on reconnaît la lumière élyséenne et la palette de Delacroix, en même temps qu'une étude serrée des types ethniques et une recherche toute classique de la beauté des attitudes.

Pendant ce temps, Berchère et Tournemine peignaient avec conscience, mais sans éclat, un Orient plus véridique. Le premier, suivait un peu trop fidèlement les traces de Marilhat, le second reproduisait avec une simplicité pleine de charme, quelques *Maisons d'Adalia* ou quelque kiosque de café turc se mirant dans une eau calme. Ces deux artistes ont transmis à la troisième génération orientaliste l'amour de l'exactitude qu'avait incarné Marilhat, mais c'étaient des personnalités trop effacées pour s'imposer elles-mêmes.

A la fin du second Empire parurent dans le Salon les œuvres d'artistes qui échappaient à l'influence de Delacroix, pour subir surtout celle de Millet et de Courbet. Avec Dehodencq, Belly et Guillaumet, la représentation réaliste tendit à se substituer à la représentation romantique de l'Orient.

Dehodencq s'est intéressé à l'étude des types ethniques.

L'exécution de la Juive, un drame du fanatisme religieux dont avait été victime, vers 1860, une jeune femme israélite condamnée à mort par les autorités musulmanes pour être retournée à la synagogue après s'être convertie à l'islamisme, permit à Dehodencq de représenter, dans un tableau émouvant, toutes les races se coudoyant à Tanger. Cette même étude serrée des traits physiques et des costumes se retrouve dans son chef-d'œuvre, la *Noce Juive* du Salon de 1870.

En 1861, dans le tableau des *Pèlerins se rendant à la Mecque*, Belly plaça, selon la manière familière à Millet, ses personnages à contre-jour, en même temps qu'il reprenait l'étude de la lumière désertique au point où Fromentin l'avait abandonnée.

Quant à Guillaumet, après avoir quelque temps pastiché Delacroix, il exposa au Salon de 1867 ce *Désert* d'un réalisme brutal : une plaine de cailloux horizontale et nue, un soleil couchant dans un ciel sans nuages, au premier plan une carcasse de chameau, à l'horizon une caravane imperceptible. Jamais on n'avait mieux évoqué le pays de la Soif.

Mais ces œuvres, réalistes d'intention, sont encore loin de la simplicité qu'obtiendront plus tard des artistes comme Cottet, ou comme Guillaumet lui-même dans sa *Rue de Laghouat* et dans sa *Seguria*. Dehodencq recherche la couleur et le mouvement ; Belly agrandit ses silhouettes par un effet de contre-jour; le désert de Guillaumet est d'une nudité et d'une horizontalité qui sentent l'artifice. De toutes ces œuvres, où les artistes ont moins recherché la vérité que l'effet, émane un puissant parfum de romantisme. Mais il ne faut pas s'y tromper, c'est un romantisme qui se meurt.

Toutefois, avant de disparaître, l'esprit qui avait animé Delacroix, s'incarna une dernière fois dans Henri



Cl. Archives Photo, Paris.

Eugène Fromentin. — Femmes arabes au bord du Nil (1876).
(Musée du Louvre).

Regnault. Cet élève prodige de l'École des Beaux-Arts était parti pour l'Espagne et le Maroc. D'Espagne, il avait envoyé à Paris le *Portrait du général Prim*. En janvier 1870, il était à Tanger. Ébloui par ce pays dont la vue lui permettait de corriger et de compléter l'enseignement de ses maîtres, il rêvait de visiter Tunis, l'Égypte et l'Inde.

« Je m'enivrerai de merveilles, écrivait-il, jusqu'à ce que complètement halluciné, je puisse retomber dans notre monde, morne et banal, sans crainte que mes yeux perdent la lumière qu'ils auront bue pendant deux ou trois ans. Quand, de retour à Paris, je voudrai voir clair, je n'aurai qu'à fermer les yeux, et, alors, Mauresques, Fellahs, Hindous, colosses de granit, éléphants de marbre blanc, palais enchantés, plaines d'or, lacs de lapis, villes de diamants, tout l'Orient m'apparaîtra de nouveau. Oh ! quelle ivresse !... La Lumière ! » — « Avant de rentrer, écrivait-il encore, je veux faire revivre les vrais Maures, riches et grands, terribles et voluptueux à la fois, ceux qu'on ne voit que dans le passé ..... les puissants Maures d'autrefois, ceux qui avaient encore à leur tête le vrai sang de Mahomet. »

De tous ces rêves, rien n'a été réalisé si ce n'est *l'Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*. Cette œuvre, d'abord très admirée, est aujourd'hui dédaignée. Certes, avec son architecture rutilante, avec sa flaque de sang en trompe-l'œil, avec son effet de perspective qui rapetisse la tête du bourreau pour en agrandir la stature, avec sa gesticulation trop théâtrale, cette œuvre dénote plus d'emphase juvénile que de vraie grandeur. Mais celui qui avait peint le *Général Prim* était capable de s'assagir et cela, d'autant mieux qu'ayant revu son œuvre à Paris, sous une lumière moins verticale et moins crue que dans son atelier de Tanger, il en avait senti lui-même tous les défauts.

En même temps qu'un grand artiste, Henri Regnault était un homme de cœur. A l'annonce des premiers désastres de la guerre de 1870, il s'embarqua pour la France, réussit à rentrer dans Paris avant l'investissement et s'engagea. Le soir de Buzenval, la bataille perdue et la retraite sonnée, Henri Regnault, toujours simple soldat, voulut tirer ses dernières balles. Il resta derrière ses camarades et ne revint pas. Son corps fut retrouvé le lendemain la tête fracassée. Paris qui avait pourtant bien d'autres morts à pleurer, ne songeant qu'à cette irréparable perte, fit au héros d'émouvantes funérailles. Ainsi disparut glorieusement le dernier représentant des grands orientalistes romantiques.

BERLIOZ ET LE ROMANTISME[1]

Vous avez entendu depuis plusieurs semaines, et vous écouterez encore dans quelques jours, de remarquables conférences sur l'art romantique en France. Il était donc fort naturel, ou plutôt il était inévitable, de vous convier aussi à une conférence sur Berlioz : en effet, parmi tous les artistes de la génération de 1830, Berlioz est l'un de ceux qui sont les plus caractéristiques du romantisme même, et l'un de ceux que l'on peut connaître avec le plus de précision et de certitude. Non seulement ses œuvres, mais encore sa vie, ont donné lieu à des documents presque innombrables. Et je vous avouerai qu'après avoir étudié Berlioz pendant plus de dix ans, je suis arrivé à disposer, pour ses trente années les plus actives, d'une moyenne de *un document par jour*[2].

Dans la conférence, ou plutôt dans l'entretien de ce soir, je ne puis donc prétendre qu'à une chose : c'est de vous présenter quelques-uns des faits les plus marquants, afin de vous donner le désir de mieux connaître cet artiste si attachant et si novateur.

Aussi bien, qui donc vous parlerait mieux de lui, si ce

1. Par M. Adolphe Boschot, membre de l'Institut.

2. Voir les volumes de M. Adolphe Boschot : *Une vie Romantique*, et *L'Histoire d'un Romantique* (3 vol.).

n'est lui-même par sa propre musique : elle est l'expression spontanée, immédiate, de ses rêves, de sa sensibilité et de sa grande âme de poète?... Vous aurez donc le plaisir d'entendre Mme Lapeyrette et M. Franz, faire revivre avec leur talent quelques-unes de ses plus belles pages; — et la musique de la Garde Républicaine, sous l'habile direction de son nouveau chef, M. Dupont, vous proposera quelques exemples de la pittoresque fantaisie de Berlioz et aussi de sa grandeur vraiment épique, — car, à côté d'œuvres justement célèbres, vous entendrez le premier morceau, très rarement joué, de la *Symphonie funèbre et triomphale.*

Comme toutes les autres conférences de notre série sur les romantiques, l'entretien de ce soir sera illustré par quelques projections lumineuses. Je vous soumettrai quelques renseignements et commentaires, tandis que vous verrez sur l'écran se succéder une vingtaine de documents, qui auront non seulement un intérêt historique mais aussi une curieuse valeur d'art. C'est pourquoi ma causerie de ce soir ne peut être qu'une courte préface à la double présentation de Berlioz, d'abord par les illustrations où il revit avec son époque, — et enfin par sa musique qui est l'expression, ou, comme il l'a dit souvent, le « reflet mélodique » de son âme même.

Remontons d'un siècle. — En 1827, Berlioz a vingt-trois ans. Fils de famille, venu du Dauphiné à Paris pour étudier la médecine, il a lutté contre son père, et s'est fait inscrire au Conservatoire depuis une année. Il apprend peu, d'une façon scolaire; mais il devine très vite. Son maître, le chevalier Lesueur, assure déjà qu'un tel disciple donne des promesses de génie. En effet, avec une précocité et une invention d'autant plus admirables qu'il manque de tradition régulière, le jeune Berlioz,



Cl. R. Gauthier

Berlioz, par Signol.

Hélio. Faucheux et Fils, Chelles

quelques années avant 1830, esquisse déjà certaines pages qui prendront rang parmi les plus célèbres de son œuvre, soit dans le *Requiem*, soit dans la *Symphonie fantastique*, soit dans la *Damnation de Faust.*

Une telle germination, aussi bien, est singulièrement stimulée, électrisée, par des circonstances exceptionnelles.

Alors, à Paris, on respirait de mystérieuses influences ; car voici qu'elle approchait, la grande éclosion, qu'on nommera d'une date : 1830.

Or, à l'Odéon, en septembre 1827, des acteurs anglais vinrent jouer du Shakespeare. — Delacroix, Hugo, Nerval, Janin, Vigny, Dumas, et beaucoup de jeunes artistes, furent attirés par cette révélation. Hector Berlioz vint aussi. Et cela marqua dans sa destinée.

On jouait *Hamlet*... L'Ophélia était une actrice irlandaise, Harriett Smithson... Tous les romantiques la célébraient avec enthousiasme... Quant à Berlioz, immédiatement, plus qu'eux tous, il l'admire, il rêve d'elle, il l'aime, et délire d'amour! Ah, cette magique apparition! Elle est là, derrière la barrière lumineuse de la rampe; elle est là, l'Inconnue, la mystérieuse et souveraine Force d'attraction qui attire à elle, comme à un pôle magnétique, tout l'être de Berlioz.

Incapable de sommeil, tant la secousse est forte, il erre toute la nuit à travers les rues.

Deux jours plus tard, il revoit Harriett Smithson dans le rôle de Juliette. O nuits embaumées de l'Italie! Amour impérieux, irrésistible, immense! Scènes fiévreuses, duels, coups de poignards... Et cette Juliette surnaturelle qui meurt près de Roméo :

« — Ah, écrit Berlioz dans une lettre, vivre cette vie poétique et mourir ainsi... sinon, rentrer dans le néant! »

Et il reprend ses courses délirantes. Il ne peut pas arriver à fatiguer son corps. Plus de sommeil... Cette Juliette, cette Ophélia, comment parvenir jusqu'à elle? Elle règne par son génie dramatique et sa beauté. Lui, hélas, lui apprenti musicien, débutant croquesol, qui le connaît?

Enfer et damnation, mort et furies (car nos Jeune-France employaient volontiers de telles exclamations et beaucoup d'autres plus truculentes encore), sa chambre d'étudiant, terre et ciel, sa chambre est juste en face de l'hôtel meublé où habite l'inaccessible étoile! Simple hasard, ou fatalité?... Car, depuis l'automne, il habite rue Richelieu, au 96, — et Harriett Smithson loge à deux pas, rue Saint-Marc.

Dans cette exaltation, frappé aussi, ou comme il le disait *foudroyé* par la révélation de Weber et de Beethoven, il concourut à nouveau pour le prix de Rome : le second prix (1828) lui échut. Or les acteurs anglais étaient en tournée, à Rouen. Berlioz revint donc passer l'été dans sa famille.

Tout le monde, à la Côte Saint-André, était séduit par le prestige de la couronne officielle. Complimenté, fêté, adulé déjà comme un futur membre de l'Institut, notre romantique, librement, sans souci, s'abandonne à ses projets et rêveries.

Un jour, il revient à Meylan, où il avait vu naguère l'Estelle que ses premiers émois avaient transfigurée. Or, lecteur assidu de Shakespeare et de Gœthe, songeant tout ensemble à Estelle, à Ophélia et à la Marguerite de *Faust*, voici que les paroles, chantées par la gretchen dans la *Ballade du Roi de Thulé*, s'infléchissent selon une mélodie étrange et capricieuse... Cette mélodie, qui s'éveille ainsi dans son cœur, le jeune Berlioz la note aussitôt : cette *ballade*, si délicieusement nostalgique,

est une des premières pages auxquelles d'autres vont se joindre tout de suite, puis d'autres encore quelque vingt ans plus tard : l'œuvre aura pour nom, la *Damnation de Faust*... Il importe de bien remarquer que ce chef-d'œuvre du romantisme musical, ce *Faust* encore si vivant et si séduisant au bout d'un siècle, a jailli de l'âme d'un musicien de vingt-cinq ans.

Il revient à Paris. Hélas, Harriett Smithson et les acteurs anglais, dont le répertoire restreint a déjà usé la vogue, essayent d'intéresser le public de Bordeaux... Puis ils reviennent, et partent encore, cette fois pour Amsterdam... Les mois se passent, et rien ne peut rapprocher le volcanique amoureux de son inaccessible Ophélia :

— « Cette passion me tuera, affirme-t-il à un ami de province... Quant j'aurai écrit une composition instrumentale immense, que je médite, je veux obtenir sous ses yeux un brillant succès... Oh, mon cher ami, la faiblesse m'ôte la plume des doigts. Adieu, adieu. »

Déjà, parmi ses camarades, le jeune compositeur, encore élève au Conservatoire, portait une auréole de célébrité. Ses amours, ses délires, ses courses frénétiques avaient consterné tous ses amis. Il annonçait de grands projets musicaux. On le raillait bien un peu, on l'appelait le *Père-la-joie*, à cause de ses attitudes dantesques et foudroyées. Malgré tout, il en imposait. Qui donc, parmi les autres musiciens de son âge, avait déjà fait retentir de ses œuvres les voûtes d'une église de Paris et la salle, presque sacrée, du Conservatoire ? Qui donc faisait voir cette chevelure rousse, embroussaillée, et ce regard byronien ?

Parmi les compositeurs Jeune-France, Berlioz est seul.

Le seul à qui l'on sente cette force indomptable ; le seul à qui l'on voie ce caractère nouveau, repoussant ou

séduisant, qui annoncent, de loin, le génie. Et déjà, depuis plus de cinq ans, son maître Lesueur, avec une noble loyauté, lui reconnaît du génie. Oui, parmi les aspirants musiciens, il est au premier rang : seul, c'est lui l'élu, marqué du signe mystérieux. Tous les autres, loin derrière lui, sont nés subalternes. Tous, des ombres inconsistantes. Seul, vraiment artiste et créateur, Berlioz a le don de faire une œuvre vivante.

1830. — L'année commence :

— « J'ai à peine le temps de respirer... Je prépare une immense composition instrumentale d'un genre nouveau. »

C'était la *Symphonie fantastique*, — c'est-à-dire, à l'orchestre, le propre roman, l'autobiographie de l'auteur : ses émotions, ses rêves « dans ce qu'ils ont de musical »... Et, pour relier les diverses parties de l'œuvre, une même mélodie reparaissait çà et là, ainsi que dans son cœur le souvenir d'Harriett Smithson.

Ainsi, dès 1830 et même un peu avant, le génie de Berlioz, stimulé par la fièvre d'art qu'il respire autour de lui et qu'il porte en lui-même, exprime dans ses œuvres les tumultueuses et généreuses aspirations du romantisme Jeune-France. Un siècle plus tard, dans quelles œuvres le public des concerts est-il le plus habitué à trouver une telle expression? C'est dans la *Symphonie fantastique* et plus encore dans la *Damnation de Faust*.

Récemment, j'ai publié sur cette œuvre une étude détaillée à laquelle je prie les curieux de bien vouloir se reporter[1].

Toutefois, comment passer près de cette œuvre sans

1. Voir le *Faust de Berlioz* (librairie de France).



Cl. Librairie de France.

Miss Smithson. Lithographie de Devéria.

trer dans tous les cabinets de lecture, atteindre l'ouvrier à l'atelier et la grisette dans sa mansarde, n'en ont pas moins, disent-ils, sous le prétexte d'éducation de la démocratie, inauguré la vie de bohème du livre. En réalité c'était la vie de l'antique colportage qui continuait et les romantiques de l'imprimerie au XIXe siècle seront les authentiques successeurs des vendeurs d'almanachs de l'ancien régime. Preuve nouvelle de la filiation du romantisme avec les traditions populaires.

En face des exigences de l'industrie et des appétits de la curiosité démocratique, la puissante et bienfaisante influence de la dynastie des Didot, par exemple, s'élève moins encore comme une réaction systématique que comme une force excellente d'adaptation des conditions éternelles de l'art typographique aux nécessités du milieu nouveau.

Arrêtons-nous un instant sur l'histoire de cette illustre famille de graveurs, de fondeurs, de papetiers, d'imprimeurs et de libraires. Les Didot eurent au XIXe siècle l'importance qu'ont eu les Estienne au XVIe. Le XIXe siècle, en typographie, peut être appelé le siècle des Didot.

C'étaient des fondeurs autant que des imprimeurs, que les Didot. Depuis le commencement de l'imprimerie, la hauteur des lettres étant arbitraire, chacun fondait à sa guise. Une réforme était nécessaire et le progrès de l'art typographique allait se développer dans le sens de l'uniformisation et de la régularisation des lettres d'imprimerie. Evidemment les imprimeurs du XVIIIe siècle adaptant à leur art ce goût de l'ornementation, de l'élégance et de la fantaisie qui était l'âme de leur temps, suivaient une pente inverse et frayaient le chemin à la diversité romantique, quand s'éleva le goût sévère des Didot qui furent vraiment les Malherbe et les

pire et jusqu'au milieu de la Restauration l'illustration contemporaine du livre avec celle du XVIIe et du XVIIIe siècle. Si l'on mettait les vignettes burinées en 1825 d'après Desenne ou Devéria en face de celles des *Chansons* de Laborde qui sont de 1773, on mesurerait la profondeur de la chute. A la veille du romantisme, les artistes ne semblent se soucier ni de ce qu'on appelle une belle épreuve ni de la qualité du papier. Le papier au XIXe siècle, c'est la grande misère, et avec la Restauration commence le règne fâcheux du papier de Chine collé sur papier pâte qui soulève l'indignation d'un connaisseur comme M. Béraldi, chaque fois qu'il en parle.

D'autre part tous ces livres splendides ou charmants des siècles antérieurs se présentent reliés. Jamais les imprimeurs du XVe au XVIIIe siècle, d'Ulric Gering et de Pigouchet jusqu'à Sébastien Jorry et Pierre-Simon Fournier n'auraient laissé sortir de leurs officines, et jamais des libraires depuis les Vérard et les Vostre jusqu'aux Barbin, aux Thierry, aux Prault, aux Hérissant n'auraient vendu dans leurs étalages un livre non relié. La plus frappante preuve de l'intensité de la production au XIXe siècle a été la renonciation à l'antique coutume obligeant les libraires à ne vendre un ouvrage que relié. Cela donne beau jeu aux pessimistes, louangeurs systématiques du temps passé, car ils prennent acte de ce fait considérable pour se lamenter sur la décadence de l'art de la reliure au XIXe siècle et sur les inconvénients du pur et simple brochage.

Nous verrons tout à l'heure comment d'un mal est sorti un bien. Mais trop peu d'amateurs ont le sens du relatif,et presque tous s'accordent à gémir sur le sort de ces pauvres feuillets cousus par trois ficelles que sont la plupart des impressions romantiques et qui, pour le réel avantage d'avoir pu ainsi, légères et court vêtues, péné-



OEUVRES

DE

JEAN RACINE.

TOME PREMIER.



À PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE PIERRE DIDOT L'AINÉ,

AU PALAIS NATIONAL DES SCIENCES ET ARTS.

AN IX. M DCCCI.

Cl. Archives Photo., Paris.

Page du titre du *Racine* édité par Pierre Didot l'aîné.

LE LIVRE, L'ILLUSTRATION ET LA RELIURE A L'ÉPOQUE ROMANTIQUE[1]

La première impression — superficielle d'ailleurs, comme nous espérons bien le démontrer — qu'on éprouve quand on compare par masse, si j'ose dire, les livres du XIXe siècle, à ceux des siècles précédents, est défavorable à l'âge moderne. Que de fois ai-je entendu et fait moi-même cette réflexion en conduisant des visiteurs à travers les galeries de la Bibliothèque Nationale : le fonds récent de nos acquisitions dépasse évidemment en nombre — au centuple — la quantité des ouvrages anciens, mais le fonds ancien l'emporte par la qualité.

On ne se lasse pas d'admirer la majesté des incunables, leur parchemin, leurs caractères, qui, bien que datant du berceau de l'imprimerie, surmontent aisément cinq siècles, la beauté et la solidité des in-folio et des in-quarto du XVIe et du XVIIe siècle, la grâce des in-8e et des menus formats du XVIIIe siècle, tandis qu'on se demande avec inquiétude ce que deviendront la plupart des livres du XIXe siècle et s'ils ne tomberont pas bientôt en poussière.

Même effet désastreux quand on compare sous l'Em-

1. Par M. Henri Girard.

Il fut une grande âme de poète. Une âme de tendresse, de frémissement, sans cesse travaillée par le besoin de multiplier sa puissance dans les rêves d'art et dans l'amour. Elle voulut sans cesse, cette âme fiévreuse, s'amplifier à tout ce qui est grand et beau, — à tout ce qui recule les limites ordinaires de l'homme.

C'est pour une telle raison que les grands artistes sont nos bienfaiteurs. Ils suscitent vers la vie les forces profondes, les aspirations qui dorment en chacun de nous. Ils agrandissent notre patrimoine humain, et ils font entrer dans nos cœurs la purifiante lumière de l'idéal[1].

1. Le conférencier présente ensuite vingt-cinq projections lumineuses et les accompagne de commentaires biographiques. Ces documents étaient prêtés par la *Librairie de France,* où M. Adolphe Boschot va faire paraître une nouvelle édition de *Une Vie Romantique,* abondamment illustrée.

---

fantastique), et l'immortelle *Invocation à la nature*, dans la *Damnation de Faust* — Parle-t-on de la dramatique expression du mystère qui nous étreint, de la misère humaine en face de la toute-puissance de la mort? Il suffit de citer les vastes fresques apocalyptiques de son *Requiem*. — Parle-t-on des imaginations sabbatiques ou hoffmannesques, et de la fantasque évocation des gnomes du moyen âge, des sylphes, farfadets et autres menus génies qui plaisaient tant sous Louis-Philippe? Maintes pages pittoresques de Berlioz sont devenues si célèbres que l'on n'a plus besoin de les citer. — Et enfin, parle-t-on de l'expression lyrique et fastueuse du *moi*, de ce débordement de sensibilité personnelle qui anime les pages les plus humaines de l'art romantique? Alors, enfin, il faut convenir que les plus hautes, les plus profondes pages de Berlioz sont précisément des « *reflets mélodiques* » de son âme même, ardente, fiévreuse, mais si pleine aussi de tendresse, de douceur, d'oubli de soi, de jeunesse et de poésie.

Il y a plus. Romantique par excellence, il ne mit pas seulement le romantisme dans tout son œuvre. Il le mit, sincèrement, dans toute sa vie; et sa vie devint un véritable roman.

Vous citerai-je une pensée de Pascal? Il écrivait : « Plus on a l'intelligence des hommes, plus on découvre qu'il y a d'esprits originaux. » De même, pouvons-nous dire : plus on pénètre l'œuvre et la vie de Berlioz, plus on en découvre la profonde et l'irréductible originalité.

Et aussi, plus on sent l'âme qui vit en Berlioz, plus on la vénère. Plus on l'admire, et plus on prend d'affection pour elle. Eh oui, il eut des bizarreries, des toquades ou des outrances de jeunesse... Mais aussi, quelle sincérité, quel réel amour de l'art, et combien de longues souffrances!

Il revient à Paris, et il lui faudra souffrir quelques mois encore. Le 8 mars 1869, il s'éteignit enfin.

Par ce bref entretien, et aussi grâce aux documents dont vous allez voir la projection, et aussi grâce à la musique que vous allez entendre, j'espère que vous pourrez avoir une claire intuition de ce que fut l'état d'esprit romantique.

On a donné beaucoup de définitions du romantisme français : chacune mettait surtout en lumière tel ou tel aspect du romantisme. Mais, de quelque façon qu'on l'envisage, chaque aspect se retrouve en Berlioz et dans son œuvre, et peut-être avec plus de netteté, plus de sincérité, plus de constance, que dans aucun autre artiste de 1830. Parle-t-on de l'influence des littératures étrangères? Berlioz est le musicien de Gœthe et de Shakespeare. Il ne se contente pas d'admirer Hamlet et de rêver d'Ophélia : l'âme d'Hamlet s'incorpore à la sienne, et il épouse son Ophélia, l'actrice irlandaise qui fut une véritable héroïne de l'art, durant un hiver, pour toute la génération des romantiques. — Parle-t-on du mélange des genres? Berlioz unit le comique au tragique dans ses drames et ses compositions d'orchestre ; il unit l'élément musical et l'élément poétique dans ses *symphonies à programme*, qui sont l'origine des poèmes symphoniques plus récents. — Parle-t-on de la plus grande liberté, de la fantaisie à introduire dans le théâtre ? Il écrit des œuvres, comme *Roméo* ou la *Damnation*, qui sont sur les frontières de la réalisation scénique et de l'exécution toute idéale du concert. — Parle-t-on du sentiment de la nature, magnifié, exalté, et tendant à dissoudre l'âme dans une sorte d'aspiration panthéistique ? Il écrit ces grandes méditations, ces élévations lyriques que sont la *scène aux champs* (dans la *Symphonie*

Il rentre en France, brisé, anéanti. Nous pouvons encore le voir, sur une photographie qu'on avait faite à Moscou. Les traits sont détendus; les yeux, grands ouverts, ont un regard apeuré, un regard qui tremble, qui rentre en dedans comme pour fuir l'épouvante qui l'obsède. Et, dans la marge du bas, la signature est incertaine, comme celle d'un enfant.

Si du moins, avant de mourir, il pouvait revenir au pays où il fut heureux, revoir de la lumière, revoir la mer qui brille sous le soleil... Un nouveau voyage peut être mortel... Mais Berlioz arrache au médecin l'aveu qu'il est perdu, et il part.

Il revient à Nice. Ce décor enchanté, cette nature à jamais renaissante et pour qui les ans ne comptent pas, l'enveloppent dans les mirages de la jeunesse... Ah, jadis, au lendemain de 1830 et de son prix de Rome, son « retour à la vie », après l'imaginaire suicide en l'honneur du gracieux Ariel ; les flâneries durant un mois, les promenades sous les oliviers pâles, les longues siestes sous les mimosas couverts d'or... Ah, il veut tout revoir... Il peut à peine marcher, le soleil l'accable, la tête lui tourne ; par moments, des éblouissements, comme s'il allait tomber... N'importe, il veut tout revoir : le spectre de sa jeunesse marche devant lui, et le vieillard, une dernière fois, veut l'étreindre.

Alors, une après-midi, errant dans les rochers, et semblable au vieux Roi Lear dépossédé, Berlioz, poursuivant le souvenir d'un rêve, est terrassé par la maladie. Il tombe, frappé de congestion... Mais sa chute dans les rochers l'a couvert de plaies : les plaies du visage et de la tête, agissant comme une saignée immédiate, l'ont sauvé de la congestion foudroyante. Et le malheureux n'est pas encore délivré de la vie.

rière : un triomphe dont nul, pas même Berlioz, ne pouvait alors prévoir l'indéfini rayonnement.

De nos jours, lorsque nous applaudissons, et à fort juste titre, les œuvres si pittoresques, si chatoyantes, d'un Borodine, d'un Rimski-Korsakof ou d'un Moussorgski, une partie de notre admiration doit remonter à Berlioz même. Pour l'école russe, il fut un prodigieux initiateur. Et, en disant cela, ce n'est pas seulement le critique musical ou l'historien de Berlioz qui vous affirme ce qu'il croit exact; mais c'est l'opinion sincère, c'est l'aveu reconnaissant des grands compositeurs russes eux-mêmes, que je traduis fidèlement. Les *Mémoires* de Rimski, l'auteur de *Shéhérazade*, ne laissent aucun doute; tout ce que l'on sait sur le goût et les aspirations des *Cinq* le confirme; et j'ai pu voir, dans les papiers de Berlioz même, deux lettres écrites jadis l'une par Borodine, l'autre par le critique Stassof, qui sont de la netteté la plus éloquente. C'est Berlioz, par ses œuvres et par son *Traité d'instrumentation*, qui donna aux Russes la palette orchestrale qu'ils allaient utiliser avec maîtrise et avec génie. C'est lui qui les libéra de l'emprise de l'école allemande. Il leur apporta la possibilité de ne pas altérer sous les développements d'école, de ne pas flétrir sous la rhétorique leipsiquoise, le merveilleux folklore qui put ainsi animer toute la musique russe moderne[1].

Oui, Berlioz, en Russie, opéra une véritable révolution d'art, et il méritait bien qu'un critique musical de Pétersbourg s'écriât dans une chronique d'alors, avec l'exubérance des Russes : « Berlioz est un tremblement de terre musical. »

Hélas, le vieux romantique, qui apparaissait aux Russes dans une telle auréole, était mourant.

1. Voir notre volume *Chez les Musiciens* (2e série).

et, à chaque page, de ce style nerveux et bref, commandé par le sujet et propre à l'auteur ; de ce style classique, qui sonne le chef-d'œuvre.

Dès lors, hélas, après la chute de la *Damnation*, la vie de Berlioz n'est plus qu'un long martyre. Certes, il ne se résigne pas; il lutte; c'est un combattant actif, énergique, indomptable. Il écrit encore de vastes œuvres, comme le *Te Deum* et les *Troyens;* mais comment les faire jamais entendre dans de bonnes conditions à Paris? Non seulement l'état des esprits n'est plus favorable à de telles œuvres, pures et grandioses (car la faveur générale est toute aux opéras de Meyerber et à l'opérette) mais encore le pouvoir impérial tient Berlioz pour un suspect. Le théâtre qu'il faudrait pour les *Troyens*, c'est l'Opéra; mais celui-ci dépend de la « Maison de l'Empereur ». Or, Berlioz est un libéral; depuis longtemps il collabore au *Journal des Débats*, qui fut l'organe officieux des Tuileries de Louis-Philippe. Donc, l'Empire ne fera rien pour Berlioz. On lui donnera de bonnes paroles, car on craint ce journaliste spirituel et mordant; mais de telles promesses ne seront jamais que de trop bonnes paroles : pour l'Empereur et ses fonctionnaires, Berlioz, même admis enfin à l'Institut, reste un suspect : il est de ceux dont *on ne s'occupe pas.*

Malgré l'âge, et surtout malgré une maladie nerveuse qui lui infligeait une vieillesse précoce, Berlioz continuait à battre l'Europe pour diriger des concerts et surtout pour tâcher de conquérir des auditeurs à son génie.

C'est alors qu'il fit un voyage dont il faut que je vous parle.

Son dernier voyage musical, en 1867, fut à Moscou et Saint-Pétersbourg. Tout à la fois le plus pénible, le plus émouvant, le plus désolé voyage, — le voyage d'un agonisant, — et aussi le plus haut triomphe de toute sa car-

rappeler l'activité si ingénieuse et le dévouement de l'auteur pour la révéler aux Parisiens de 1846? Même soutenu par ses camarades de la presse, même protégé par les Tuileries de Louis-Philippe et par les princes royaux, Berlioz ne put empêcher son chef-d'œuvre de mourir au milieu de l'indifférence des auditeurs. Car alors, à la veille de 48, la fièvre romantique était tombée ; et, à Paris, il n'y avait pas encore de vaste public pour les auditions dans les concerts. Berlioz, qui avait assuré tous les frais pour monter la *Damnation*, fut donc ruiné par son chef-d'œuvre. Et, sauf quelques exécutions à l'étranger, il ne devait pas le voir triompher. Il fallut qu'il mourût lui-même, pour que son œuvre conquît le public, par une véritable résurrection.

Pourtant, combien elle portait de raisons de vivre et d'être admirée. Car ce *Faust* berlozien est transfiguré par la musique, et empli par elle d'une puissance de suggestion indéfiniment renouvelable ; — Faust rêvant sous la caresse de l'aurore ; — Faust clamant le désespoir de l'homme parmi la nature indifférente et tumultueuse ; — voilà des *pages-sommets*, des envolées d'un lyrisme sublime, où s'exhalent d'inguérissables angoisses du cœur humain. Par elles, Berlioz se met au rang des génies les plus grands.

Et l'œuvre entière déborde de vie.

Variée, heurtée, pittoresque, poétique et réaliste, mystique et bouffonne, sylphidique et truandesque, moderne et médiévale à la 1830, hamlétique et hoffmannesque, sentimentale comme un clair de lune allemand et goguenarde comme un « Jeune-France » sur le perron de Tortoni ; amoureuse et satanique, constamment séduisante, amusante, entraînante, pimpante de jeunesse et de fantaisie; d'une couleur orchestrale, d'un ragoût de sonorité qui est un charme sans cesse renouvelé, irrésistible ;

Boileau de l'imprimerie et réduisirent cet art aux règles d'une noble et sévère géométrie.

Le premier des Didot, François, l'ancêtre sinon le grand homme, créa au milieu du XVIIIe siècle l'officine à l'enseigne de la Bible d'or. Ce sont ses fils François-Ambroise et Pierre-François qui établirent la gloire durable de leur maison.

On les voit non seulement préoccupés des progrès de la typographie qu'ils dirigent et vont soumettre à leur discipline, mais attentifs aux problèmes que suscitent dans l'imprimerie moderne la fabrication du papier, son choix, son perfectionnement, sa beauté.

François-Ambroise, né en 1730, mort en 1804 fut à la fois un fondeur et un imprimeur de génie. Imprimeur-libraire dès 1753, sous les auspices du clergé et du comte d'Artois, il marqua son entrée dans la carrière par une invention qui permit de réaliser une grande économie de temps et de peine, la presse à un coup, grâce à laquelle on put en une seule fois couvrir la feuille d'impression; il perfectionna ensuite le point typographique créé par Pierre-Simon Fournier en donnant aux caractères non seulement une exacte proportion, mais encore une coupe franche et élégante. Contemporain du peintre David, il exerça dans son art une hégémonie comparable à celle du grand peintre classique. Il est le créateur de ce qu'on peut appeler le *style empire* dans l'imprimerie et nous ne nous étonnerons pas que son fils Pierre qui lui succéda en 1789, davidien par excellence, ait pris dans la fabrication du livre la tête du mouvement d'art gréco-romain. Le gouvernement l'honora en faisant transférer ses presses au Louvre et c'est là qu'avec le concours des plus grands illustrateurs de l'école de David, avec Percier, Gérard, Prud'hon, Girodet, il établit ces belles et sévères éditions dites du Louvre dont le

chef-d'œuvre fut le *Racine* en 3 volumes in-fol. de 1799, qui à l'exposition des produits de l'industrie française en 1801, fut proclamé par le jury « la plus parfaite production typographique de tous les âges ». Si vous le comparez aux délicieuses impressions du XVIIIe siècle, vous constatez que le gracieux le cède au sévère, et le naïf au goût majestueux. Des techniciens comme M. Thibaudeau, admirent dans ce livre un reflet de l'heure napoléonienne. « Quelle tenue, s'écrie-t-il, quelle impeccabilité de forme, quelle lisibilité ! C'est surtout et avant tout une création d'époque et la symbolisation graphique de l'état social du temps. »

C'est avec des caractères gravés et fondus par Firmin que Pierre l'aîné put établir ce fameux *Racine*. Son fils Ambroise-Firmin Didot qui mourut en 1876 membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, fut un des plus grands bibliophiles de son temps. Ce sont ses descendants directs les représentants de la branche aînée des Didot, qui gèrent encore actuellement l'illustre maison du quartier Saint-Germain-des-Prés, qu'on pourrait appeler à juste titre la citadelle classique de l'art typographique en France.

Il nous faut remonter maintenant à cent ans en arrière pour saluer l'œuvre et le nom du frère de François-Ambroise, Pierre-François Didot, né en 1732 et mort en 1792, le chef de la branche cadette, qui fut surtout une dynastie de grands papetiers. C'est Pierre-François qui donna l'essor à l'usage du papier-velin d'Annonay dans la fabrication du livre de luxe. Libraire en 1755 et imprimeur du comte de Provence, il est le créateur de la fameuse papeterie d'Essonnes. C'est à Essonnes que son fils, l'illustre Didot de Saint-Léger, inventa le papier à rouleau sans fin, d'une application qui devint mondiale, quand les machines rotatives furent introduites dans

l'imprimerie. On sait que Bernardin de Saint-Pierre, retiré à Essonnes, épousa la fille de Pierre-François, Mlle Félicité Didot, et l'on serait moins frappé de ce synchronisme qui nous montre unis par les liens de l'amitié et de la famille les deux maîtres futurs de la littérature et de la typographie au XIXe siècle, si ce n'était pas à Essonnes que furent imprimées les deux fameuses éditions de *Paul et Virginie* et de la *Chaumière indienne*, illustrées par Chaudet, Gérard, Prud'hon et Girodet, chefs-d'œuvre du style gréco-romain, exécutés dans la typographie sévère, impeccable des Didot.

Résumons ce qu'il faut retenir de l'influence des Didot et prenons comme exemple le titre d'un livre, car c'est la page du titre qui symbolise l'originalité et la beauté d'une impression à une époque donnée.

Dans une page de titre signée Didot se concrétise le sens selon lequel se développait l'imprimerie depuis ses origines. Elle allait non seulement pour la forme des caractères ou lettres, mais pour la composition du titre vers la régularité et l'uniformité, malgré le jaillissement de grâce capricieuse et de charmante diversité qui s'était manifesté chez les imprimeurs du XVIIIe siècle. L'effet que produit ce qu'on appelle un beau Didot en fait de caractères et le style Didot en fait de titre, c'est un effet de pureté et de simplicité, de noblesse et de sévérité, conforme au style davidien du Premier Empire. Les plus grands imprimeurs du siècle subirent cette influence, qui s'imposa sur-le-champ et constitua vraiment l'hégémonie d'un style. Ainsi s'établit le classicisme de la typographie caractérisé par des principes rigoureux, tendant à la création d'une sorte de beauté immuable, tout à fait comparable à l'idéal absolu de beauté qu'admiraient en 1820 les classiques de l'art et de la littérature et contre lequel vont s'élever les Delacroix et les Victor Hugo.

Ainsi s'explique la réaction romantique dans l'art du livre. Bien entendu les partisans du goût classique sont sévères pour l'œuvre des Urbain Canel, des Ladvocat et des Renduel. Il faut entendre M. Thibaudeau. Dans cette lutte du désir de fantaisie, de diversité, de caprice contre le goût si cartésien, donc si français de l'unité, de l'uniformité, il signale avec regret autour de 1830 le fléchissement momentané du style Didot.

On constate des transformations, selon lui fâcheuses, dans la lettre d'imprimerie et le décor de la page du titre. La lettre blanche qu'avaient aimée les imprimeurs du XVIII[e] siècle, reparaît telle quelle ou bien diversement ombrée. Cette inspiration pourtant gracieuse, favorisée par la lithographie qui venait d'être découverte, ne laisse pas de l'inquiéter. Quant au mélange des lettres gothiques et romaines, il lui paraît un scandaleux outrage à la règle de l'unité des caractères.

Les encadrements à double ou triple filet trouvent grâce à ses yeux, quand ils gardent la forme rectiligne et s'adaptent à la sévère harmonie du type Didot; et les traits de plume si fort goûtés des romantiques, ne l'offenseraient pas, parce qu'ils sont élégants en soi; mais c'est une fantaisie, une rupture avec la règle de l'unité et de la nudité du style classique et un retour à un stade selon lui dépassé, au principe décoratif de la gothique fleurie du moyen âge. Le goût classique s'opposait à la résurrection du moyen âge et l'on blâme au nom du principe de la distinction des genres l'influence de la lithographie qui usait des traits de plume pour parer ses compositions ou masquer des blancs disgracieux.

D'une façon générale les reproches que le classicisme typographique adresse au romantisme du livre sont les mêmes que ceux qu'ont essuyés la littérature et l'art romantiques.

Les imprimeurs, au fond de leurs officines, ensevelis comme dans la crypte du passé, n'étaient pas à même d'écouter directement les désirs du goût populaire épars dans l'air de leur temps. Les libraires ont joué au XIXe siècle comme en tout temps d'ailleurs leur rôle d'intermédiaires entre les imprimeurs et les artistes. C'est la librairie et le cabinet de lecture qui servirent de trait d'union entre l'imprimerie et le goût nouveau.

L'imprimerie à toutes les époques n'a jamais offert que ce que lui demandait la librairie. C'est la librairie libérale et frondeuse de la fin de l'Empire et du début de la Restauration qui fit sortir des presses d'alors les innombrables éditions de Voltaire et de Rousseau, de Buffon, de Montesquieu, de Diderot, de D'Alembert, de Condillac que publiaient les Théodore Desoer et les Belin, les Déterville et les Lefèvre. Si l'on imprima en même temps que les philosophes encyclopédistes les classiques gréco-latins, c'est que la mode était à l'époque de David et sous l'Empire au goût gréco-romain.

Or voici qu'à cette date insensiblement le goût change. Le retour des Bourbons favorise l'engouement dont on s'éprend pour le passé national et religieux. Le moyen âge méconnu par les classiques revient à la mode et tandis qu'à la suite des grandes catastrophes politiques et militaires, les jeunes gens fatigués de la gloire des armes et des grands hommes à la Plutarque, sont las des livres du XVIIIe siècle ; les émigrés qui reviennent d'Angleterre ou d'Allemagne, leur ont parlé d'Ossian, de Byron, de Gœthe. Or, un libraire qui n'occupait d'abord qu'un étroit cabinet de lecture dans cette Galerie d'Orléans du Palais-Royal, où Balzac allait lui-même étudier la jeunesse du temps, met à profit le tact psychologique dont il était doué d'instinct comme le grand romancier, et c'est lui qui, ayant compris les besoins de son temps

se fit l'éditeur des traductions bientôt fameuses de *Byron*, par Amédée Pichot, de *Shakespeare*, par Guizot, de *Schiller*, par M. de Barante. Vingt-cinq volumes de chefs-d'œuvre empruntés aux théâtres étrangers s'étalèrent bientôt à sa devanture, ainsi qu'une magnifique édition de Chateaubriand et les *Odes* de V. Hugo.

En quelques mois la réputation de Ladvocat égala celle de Desoer et de Lefèvre, de Déterville et de Pierre Didot.

Quelle destinée romantique que celle du plus fameux des éditeurs de nos écrivains romantiques. On sait qu'après avoir gagné des millions il fit faillite et mourut à l'hôpital. On dirait qu'il a posé pour les *Illusions perdues*. Et si le sage et vertueux imprimeur David Séchard mérite d'être comparé à l'un de ces Didot dont je vous ai conté l'histoire, n'est-ce pas à son ami Lucien Chardon, à Rubempré, le héros balzacien par excellence que fait songer le brillant, l'élégant, l'infortuné Ladvocat?

Celui-ci est mort à l'hospice après avoir goûté toutes les joies du luxe et fait la fortune littéraire de vingt écrivains. Certains libraires firent aussi faillite comme ce pauvre Delangle, qui dépensa trop pour l'exquise édition du *Roi de Bohême* de Charles Nodier. Mais d'autres réussirent où ceux-là ont échoué. Et pour deux ou trois faillites retentissantes, quelle fortune ont su faire la plupart de ces libraires, vrais fourriers du romantisme ! Je songe à Levavasseur, à Souverain ou à Barba qui éditèrent Balzac, Latouche, Musset, Vigny, Nodier, Janin, Guiraud, d'Arlincourt, à Urbain Canel, à Bossange, à Sautelet, à Gosselin qui s'est illustré par une édition fameuse de Lamartine, et à Renduel, qui, malgré ses démêlés avec Victor Hugo, n'en fut pas moins un des plus remarquables éditeurs du grand poète, et avec lui presque tous les écrivains marquants de la pléiade romantique.



Porret. — Vignette-frontispice pour l'*Artiste,* d'après Tony Johannot.



Lavoignat. — Vignette des *Contes Rémois,* d'après Meissonier.

Nous avons vu quelle révolution ils réussirent à faire dans l'imprimerie de leur siècle. La sévérité du style Didot céda pour un temps dans le choix des caractères et le décor de la page du titre à une variété, à une fantaisie qui faisaient bondir les puristes. M. Audin tient d'ailleurs, quand il en vient à l'histoire typographique du romantisme, à faire sur le succès de ce dernier des restrictions nécessaires : « Si le déchaînement éperdu, écrit-il, qui porta l'imprimerie à violer avec rage les enseignements du classicisme fut à peu près général en France, il y eut pourtant dans certains ateliers au cours de cette période... un remarquable mouvement de résistance, de fidélité aux traditions. Je ne puis m'expliquer autrement, ajoute-t-il, ce fait qu'il ait pu y avoir en même temps, dans la même ville, des méthodes aussi parfaitement opposées; exemple : Le titre du *Gil Blas* de Jean Gigoux, à *Paris*, *chez Paulin et Dubochet*, 1838, et les *Œuvres poétiques de V. Campenon*, *à Paris*, *chez Charpentier*, 1844. » Ce qui est d'ailleurs bien plus déconcertant, c'est de voir que le titre du sage et placide ouvrage du classique Charles Massas, intitulé *Siège de Lyon*, *à Paris*, *chez Ladvocat* en 1824, est d'un romantisme ondoyant et divers tandis que la féroce *Madame Putiphar* du lycanthrope Pétrus Borel, chef des Jeune-France, nous offre un titre traditionnel du plus pur classique.

Quoi qu'il en soit, c'est Ladvocat d'abord et puis Urbain Canel, suivis de Gosselin et de Renduel qui se plurent à exiger des imprimeurs pour séduire la clientèle, qu'ils introduisissent, ô scandale, une ligne de gothiques ou bien des lettres blanches ou diversement teintées dans le correct et unitaire groupement de lignes composées en capitales romaines. C'est eux qui lancèrent la mode moins onéreuse du livre simplement broché et qui, pour présenter cet intrus, ce va-nu-pieds, dans le monde

de la librairie, inventèrent de le revêtir de ces délicates couvertures colorées en bleu, en vert, en mauve, en jaune, sur lesquelles se détache seulement en belles capitales grasses et noires des titres comme ceux-ci : *Ursule Mirouet*, par H. de Balzac, *Iambes*, par Auguste Barbier, *Volupté*, suivi du nom prestigieux de Renduel et c'est tout.

On les a longtemps dédaignées, ces charmantes couvertures ; à la Bibliothèque Nationale nous rougissons de nos pères les bibliothécaires classiques du milieu du XIXe siècle, car ils les ont fait arracher avant de faire relier l'ouvrage. Or elles sont aujourd'hui recherchées à prix d'or et celles que nous retrouvons par hasard à la Nationale valent d'emblée, aux livres qu'elles recouvrent, les honneurs de la Réserve. Les connaisseurs ont bien compris que les fins éditeurs de cette époque n'avaient pas seulement rompu avec la sévérité si froide du *style empire;* pour mieux remplacer l'art préconisé par leurs rivaux, ils avaient fait comme les poètes, leurs contemporains, qui étaient allés chercher des inspirations et des modèles chez les poètes du XVIe siècle et en plein moyen âge; ainsi les imprimeurs romantiques, aiguillonnés par les libraires-éditeurs, avaient renoué la chaîne interrompue par les Didot et repris contact avec l'art exquis, fantaisiste et libre des imprimeurs et des graveurs du XVIIIe siècle.

Regardons par exemple le titre délicieux donné par Cochin aux *Œuvres* de Mme Deshoulières, publiées chez Prault en 1747. La forme de ces lettres sablées à boules du mot *Œuvres* et celles du mot *Deshoulières* en romaines azurées ne sont-elles pas les modèles lointains des caractères de fantaisie que les éditeurs romantiques, sous l'inspiration des romanciers et des poètes s'ingénièrent à faire entrer dans l'art typographique ?

Il en est de même des encadrements si fort appréciés par Urbain Canel et Gosselin. L'esprit en est tout nouveau et c'est l'air romantique qu'ils respirent, tantôt mystiques, et d'un sentimentalisme à la mode depuis Chateaubriand ou bien effrénés, volcaniques et frénétiques, vraiment *Jeune-France*, et cependant c'est le type des charmants encadrements de Choffard ou de Moreau le Jeune qu'ils renouvellent. Ce n'est pas la grâce inimitable du XVIIIe siècle assurément, mais quelque chose est revenu de cet art si français dans les innovations des Ladvocat, des Gosselin, des Renduel, quelque chose comme une transaction entre la sévérité rectiligne du style Didot et l'élégance et la fantaisie des créations du XVIIIe siècle.

Nous sommes enfin parvenus à la partie la plus attrayante de notre étude, à l'illustration romantique. Si le XIXe siècle ne le cède pas dans l'art du livre au siècle précédent, c'est à l'illustration qu'il le doit.

Où en était l'illustration quand commence le siècle? Il ne s'agit pas de la gravure en général dont on vous a parlé dans la conférence consacrée à l'estampe romantique. Il s'agit du livre illustré, de la vignette. Or ils végètent à cette date et se traînent misérablement à la suite de l'illustration du XVIIIe siècle.

Quand on compare le métier de Desenne et de son école à celui des contemporains de Louis XV, on est frappé de la décadence. C'est un désastre. Achille Deveria, qui prendra sa revanche, débute en commercialisant son talent comme Desenne lui-même. Qu'est-ce que le Deveria de 1825 en face de Gravelot ou de Moreau le Jeune? Ce n'est pas seulement le métier qui a changé et faibli; c'est l'esprit qui n'est plus le même; une révolution démocratique a passé par là.

Ce qui caractérise l'époque de la Restauration, ce n'est pas seulement la recherche d'un pathétique tout populaire, mélodramatique, empreint de vulgarité, c'est une mode irrésistible, un goût pour l'évocation d'un pseudo-moyen âge, ressassé depuis des années et devenu un poncif. Le type de cette illustration-troubadour qui réagit alors contre le style gréco-romain, se remarque dans une multitude d'ouvrages de ce temps-là. L'édition de ce pastiche de la poésie du xve siècle, publié en 1803, par Vanderbourg, sous le titre de : *Poésies de Clotilde de Surville* et réédité par Charles Nodier en 1825, en est un exemple frappant. A lui s'apparente le *Bayard* de Dureau de La Malle, paru chez Gosselin la même année, illustré d'une vignette de ce pauvre Desenne.

Ce type d'ailleurs assez faux, mais chargé d'un prestige « ancienne France » plaira si fort à la moyenne des gens bien élevés qu'il sévira dans les *Albums* et les *Keepsakes*, comme dans la poésie, le roman, le théâtre de 1830 à 1870. Songez aux Keepsakes mondains dont le goût était venu d'Angleterre : aux *Diamants*, aux *Saphirs*, aux *Sensitives*, aux *Anémones*, à tous les livres de salon qu'affectionnaient nos grand'mères, mais aussi aux romances qui enchantaient les cœurs faciles à attendrir. Tous les frontispices de ces œuvres à la mode étaient rehaussés de gravures sur acier, de ces « magnifiques gravures sur acier », comme on disait alors, et qui en plein xixe siècle, étaient une survivance de la gravure en taille-douce du xviiie siècle.

Ce retour du passé national et religieux de la France, ainsi que le caractère frénétique de la psychologie nouvelle ne séduisirent pas seulement les gens du monde et les masses profondes de la bourgeoisie, et les gens du peuple avides de lectures et de sensations d'art, ils eurent un charme pour l'élite et s'imposèrent aux plus grands

artistes, qui n'échappent pas malgré leur originalité naturelle aux goûts de leur temps. Ces modes de l'imagination et du sentiment sont des formes transitoires mais nécessaires du pittoresque et de la poésie. Elles bénéficièrent heureusement dans l'art du livre de deux coups de génie, dont l'un fut une invention : la lithographie, l'autre une résurrection, la gravure sur bois.

La lithographie, comme aussi la gravure proprement dite, en taille-douce, à l'eau-forte et au burin telle que l'ont pratiquée magistralement les grands artistes du XVIIIe siècle, font partie de ce qu'on appelle la gravure hors texte. Ce sont des planches introduites dans un livre, extérieurement à lui, pour ainsi dire, afin de rehausser par l'image une scène caractéristique, un passage important, et même quand ces images ont été insérées dans le corps d'une page, elles n'ont pas fait partie de l'impression de cette page, elles ont été tirées après l'impression proprement dite, elles ont nécessité un second tirage. Et ce procédé a justement paru trop compliqué et trop coûteux aux éditeurs du XIXe siècle qui eurent à résoudre le grand problème de donner à un public infiniment plus nombreux et moins raffiné que celui de l'Ancien Régime une quantité bien plus grande de livres à bon marché. Nécessité l'ingénieuse fit pour l'époque démocratique dont nous parlons, c'est-à-dire pour l'époque romantique, un de ces miracles dont elle est coutumière : elle fit jaillir une sorte de beauté des conditions matérielles de l'industrie du temps. Mais n'anticipons pas et revenons pour quelques instants à la gravure hors texte.

L'eau-forte dans l'illustration du livre était tout au XVIIIe siècle; elle est réduite aux frontispices au XIXe siècle. Quand on songe qu'elle a produit des chefs-d'œuvre de

grâce et de fantaisie comme ceux qu'a gravés Célestin Nanteuil — je prends pour exemple le frontispice de la *Venezia-la-Bella* d'Alphonse Royer, parue en 1833 — on est bien obligé de tenir compte de l'eau-forte dans l'illustration du livre, même en face de la lithographie qui l'éclipse presque totalement sous la Restauration.

La lithographie, dont on vous a exposé la découverte, la technique et la transplantation qui s'opéra d'Allemagne en France, grâce à des hommes comme Engelmann et Lasteyrie, de 1809 à 1816, est à peine un procédé, c'est essentiellement du dessin, et quand il est réussi, un jeu charmant ou puissant des ombres et des lumières. Sans la lithographie nous n'aurions pas les œuvres de Daumier, de Gavarni, d'Henry Monnier, de Charlet, de Raffet, telles qu'elles se présentent à notre admiration.

Ces artistes si originaux n'étaient que des dessinateurs, les trois premiers surtout d'étonnants fantaisistes. Voilà pourquoi ils se plurent à la lithographie. C'était un métier relativement facile pour des dessinateurs auxquels l'actualité réclamait pour les journaux, les albums, et les livres du temps, des hors-texte agrémentés de légendes, le tout inspiré par les passions politiques, le goût du pittoresque ou la satire des mœurs.

L'œuvre géniale de ces caricaturistes fait partie du chapitre sur la gravure hors texte à l'époque romantique. Je n'ai rien à en dire ici, je sors peut-être de mon sujet, quand je m'arrête un instant devant deux publications fameuses (entre autres raisons qu'on a de les admirer), par les lithographies qu'elles contiennent, je veux parler des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* et du périodique l'*Artiste*.

Les *Voyages pittoresques*, dirigés par le baron Taylor,

Alphonse de Cailleux et Charles Nodier, sont le premier livre illustré où règne le crayon gras. Cette belle collection commencée en 1820 dura un demi-siècle. On y vit collaborer J.-B. Isabey, Cicéri, Dauzats, Géricault, Fragonard fils, Viollet-le-Duc, Bonington lui-même. Quelques culs-de-lampe sont signés : Ingres et Delacroix.

La lithographie triomphe à tel point sous Louis XVIII et Charles X qu'elle tenta Delacroix et lui fit faire les prestigieuses planches de son *Faust* qu'on a pu appeler « le cri de guerre du romantisme ». Elle se signala encore sous la monarchie de Juillet, puisqu'elle remplit de son éclat les pages de l'*Artiste*, le périodique illustré que fonda Arsène Houssaye en 1831 et auquel collabora une légion de lithographes insignes. Mais l'*Artiste* est un périodique éclectique, et si ses hors-texte sont des lithographies souvent médiocres, on y voit paraître dans le texte et habillé par lui de charmantes gravures sur bois.

La résurrection de la gravure sur bois! C'est le miracle qu'opéra à l'époque romantique la nécessité d'imprimer à l'usage d'un monde de lecteurs naïfs et populaires une plus grande quantité de livres illustrés à bon marché.

Un procédé nouveau redonna au XIXe siècle l'essor à la gravure sur bois, si florissante à la fin du moyen âge, abandonnée depuis le XVIe siècle, où elle fournit au temps d'Albert Dürer, d'Holbein et de Geoffroy Tory, une si admirable carrière.

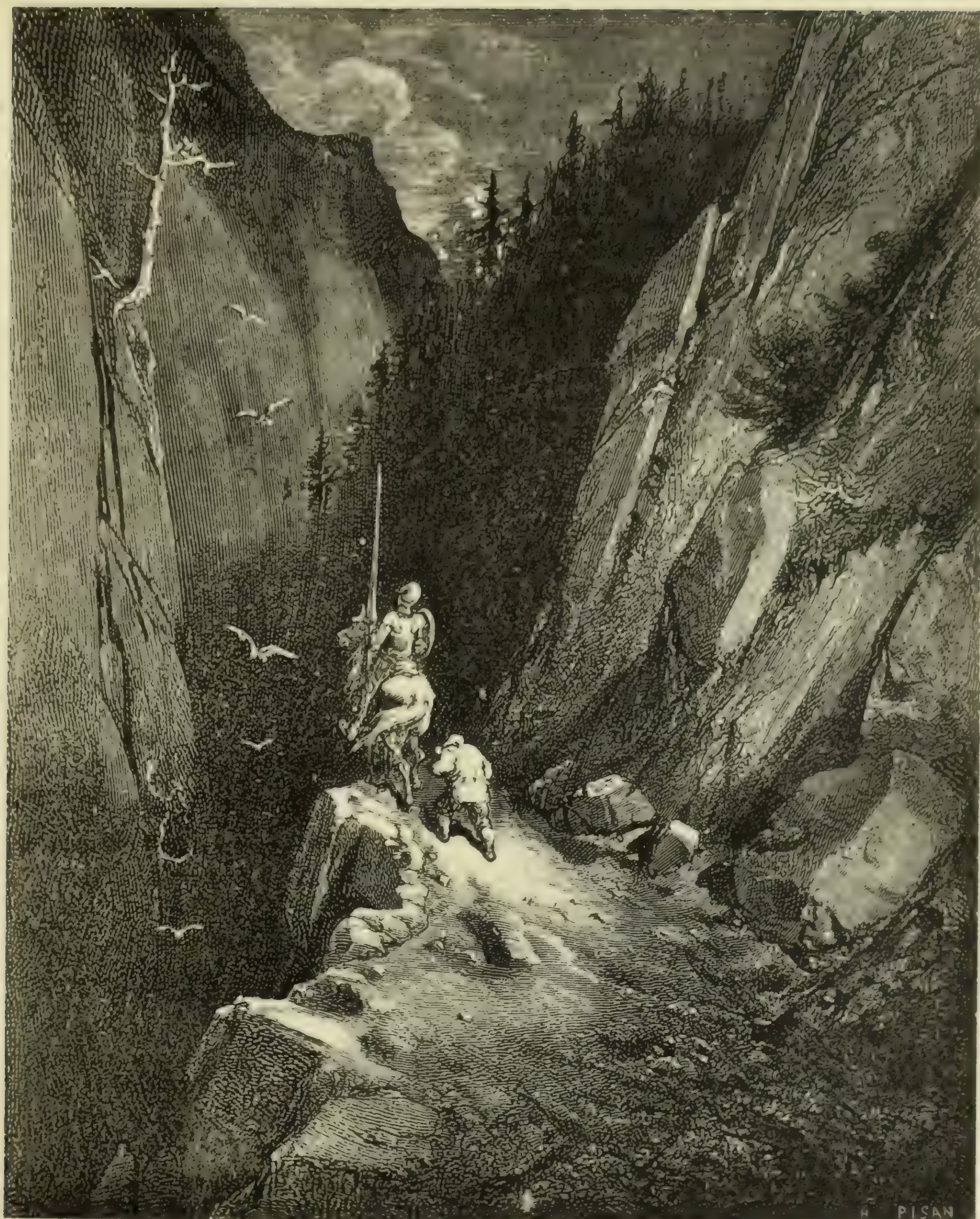
Comme la gravure sur bois n'est autre chose que la xylographie renouvelée du moyen âge, comme elle est de la gravure en relief au même titre que l'imprimerie elle-même, une vignette ainsi gravée peut-être intercalée

au milieu des caractères typographiques et passer avec eux sous la presse. La gravure en creux, celle de la taille-douce et de l'eau-forte, telle qu'on la pratiquait au XVIIe et au XVIIIe siècles nécessitait un double tirage et ne faisait pas corps avec le texte. La gravure en relief qui, comme l'imprimerie, donne du noir sur du blanc, peut au contraire être habillée de texte, comme on dit, et l'on conçoit ce qu'un tel procédé qui ne nécessitait qu'un seul tirage offrait d'avantages pour la rapidité et l'économie.

Les éditeurs, qui sont des gens avisés, virent bientôt le parti qu'ils pouvaient tirer de l'insertion de vignettes dans le texte. Des journaux illustrés se fondèrent et le *Magasin pittoresque*, qui parut en 1833 et qui allait provoquer de nombreuses imitations, dut sa fortune à ce procédé.

Le métier devenu lucratif attira peu à peu les ouvriers habiles.

Parlons d'abord des ouvriers qui furent les excellents auxiliaires des artistes. C'est l'influence de l'Angleterre qui ranima chez nous cet art autrefois national. Un élève de Bewick, Thompson, appelé par Ambroise-Firmin Didot en 1817, fit tout de suite école à Paris. Brevière excella bientôt dans le *bois de trait*, puis Porret, qui travaillera pour Tony Johannot et composa en 1829 le fleuron aux armes de la duchesse de Berry qui orne le titre du journal *La Mode*. Andrew, Best et Lenoir sont trois noms de graveurs qu'on retrouve au bas d'innombrables vignettes de l'époque romantique, mais on ne peut oublier ni Porret, ni Lavieille, ni Lavoignat surtout, qui travailla pour Meissonier. Ces artisans qui excellaient dans leur métier s'effaçaient avec une entière modestie devant le dessin qu'ils avaient à reproduire. Champlevant, comme on dit, les blancs, ils respectaient le noir, c'est-à-dire le trait du



H. Pisan. — Une des illustrations de *Don Quichotte*,
d'après Gustave Doré (*Hachette et Cie, éditeurs*).

dessinateur et gardaient dans la pratique de leur art le sentiment de la hiérarchie qui se perdit après eux. Dans la gravure sur bois, c'est le *trait* seul qui compte, le *noir* qui se détache et s'enlève sur le blanc immaculé du papier. Dans l'estampe, quelle qu'elle soit, dit fortement Bracquemond dans l'admirable petit livre qu'il a consacré à la gravure sur bois, c'est le blanc du papier qui est la lumière. De l'art avec lequel l'artiste en joue dépend ce qu'il appelle la composition lumineuse de l'œuvre, cette composition lumineuse infiniment plus importante dans l'art que la matière littéraire qui semble l'inspirer, et la composition théâtrale et la mise en scène du sujet. Écoutez Bracquemond : Il ne faut demander au bois que ce qu'il est capable d'exprimer, c'est-à-dire un équilibre en apparence très simple à trouver entre ces deux termes : le blanc du papier et le noir d'impression. Mais c'est précisément entre ces deux termes que s'exerce le génie ou simplement le talent de l'artiste. A lui de faire tenir dans ces limites idéales la quantité de *modelé* que son œil est capable de percevoir et sa main d'exprimer, le *modelé* n'étant rien que la composition lumineuse du tableau, c'est-à-dire le tout dans l'art. C'est donc cette composition lumineuse qu'il faut étudier dans la gravure sur bois. Vraiment éminente et charmante à l'époque de la renaissance du bois en 1830, elle s'en est allée déclinant peu à peu sous l'influence des prétentions de quelques artistes et non des moindres, car lorsque Gustave Doré en 1855, Doré, ce virtuose, qui pouvait faire ce qu'il voulait parce qu'il ne doutait de rien, après avoir excellé d'ailleurs dans le bois pur, comme les précurseurs de 1830, voulut avec le bois rivaliser avec la peinture, il mêla la *teinte* au *trait*, il fit les œuvres étonnantes que l'on sait, mais qui sont monstrueuses aux yeux de l'amateur de bois pur.

D'abord la matière littéraire dans son œuvre, la composition théâtrale et la mise en scène du sujet n'ont-elles pas fini par prendre trop d'importance? On songe, devant les effets obtenus par Doré, à ce qu'aurait pu être ce pauvre Louis Boulanger, s'il avait eu du génie. Doré avait le tempérament excessif, débordant, cyclopéen d'Hugo dont il raffolait; il réalisa le rêve de Louis Boulanger d'être dans l'art, l'égal d'Hugo en poésie, mais dans quel art? dans la gravure sur bois.

Or son art, quelque prestigieux qu'il soit, représente une corruption du métier primitif et dans la lutte des deux conceptions le *bois de teinte* et le *bois de trait*, malgré les effets qu'on est arrivé à obtenir avec le premier, on ne peut s'empêcher de regretter la pureté, la grâce du second qui régna dans sa simplicité et sa perfection entre 1830 et 1840. Nous ne craignons pas de le dire : A Gustave Doré et à ses émules nous préférons les petits maîtres de 1830 qui furent bien mieux que lui, quoi qu'on ait prétendu, et parce qu'ils en étaient contemporains, les véritables interprètes du mouvement romantique.

Rien n'égale selon nous les bois purs, les *bois de trait* de Devéria, de Tony Johannot, de Jean Gigoux, de Raffet, de Meissonier.

C'est à Achille Devéria que l'on doit l'illustration endiablée des sages *Légendes, ballades et fabliaux* de Baour Lormian, ce premier bois remarquable de l'époque romantique (1829). Les vignettes exquises de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, cette fantaisie à la Sterne que publia Charles Nodier en 1830, furent composées par Tony Johannot.

Tony Johannot est la vive antithèse du doux rêveur Célestin Nanteuil, qui excella dans le bois comme dans

la lithographie et l'eau forte et publia les *Contes* de Perrault en 1835. Johannot n'a pas sa grâce alanguie, sa nostalgie d'un passé légendaire, mi-Renaissance et mi-moyen âge. Il n'a pas longuement rêvé comme Nanteuil devant les encadrements des manuscrits où les figures célestes se mêlent aux monstres et aux chimères, aux évocations démoniaques et fantastiques. L'imagination de Nanteuil est tout enchevêtrée de gnomes et d'archanges, de sorcières et de saints, ce qui ne la sèvre pas d'un exquis modernisme, subtil et raffiné. C'est elle qui a fait de lui l'illustrateur des fées. Dans les *contes* de Perrault il a évoqué le monde de la *Belle au bois dormant*. Les illustrations par Nanteuil de ce livre tout populaire sont la frappante transposition dans le domaine de l'art véritable de l'imagerie d'Epinal, qui elle-même n'est pas du tout méprisable.

Johannot n'a pas cette morbidesse à la fois ingénue et savante, mais il a l'esprit, le sens du réel, le sens de son temps et un don extraordinaire de vie et d'action. Nanteuil est un romantique profondément sincère, un émotif, un lyrique, c'est Cœlio de Musset. Johannot c'est Octave qui se moque et de lui et de ses personnages. On l'a appelé le Watteau de 1830.

La même ironie se mêle au sentiment chez Jean Gigoux, et c'est ce qui fait de son illustration de *Gil-Blas* en 1835 une des merveilles de l'époque. Le *Gil-Blas* de Gigoux enrichit l'éditeur Dubochet et, comme il convient, laissa pauvre le grand artiste. Mais il avait autant que Johannot lui-même donné une belle impulsion à la gravure sur bois qui est en pleine vogue autour de 1840.

Non seulement les journaux illustrés vont abonder : le *Magasin pittoresque*, l'*Illustration*, suivi plus tard du *Monde illustré*, du *Tour du Monde*. Mais la librairie

romantique enregistre sous Louis-Philippe ses plus glorieux succès.

Ainsi Curmer, voulant donner un ouvrage qui pourrait compter parmi les plus beaux livres du siècle, publia en 1840 les *Français peints par eux-mêmes*, dont le texte est signé des plus grands noms de la littérature et où les vignettes sont composées par une légion de dessinateurs renommés.

Furne et Hetzel font paraître la *Comédie humaine* de 1842 à 1848 : Gosselin publie les *Mystères de Paris* en 1843, Hetzel le *Diable à Paris* en 1845, ouvrages dans lesquels on admire la fantaisie, l'ironie d'Henri Monnier, de Grandville, de Trimolet, de Paul Huet, de Daubigny et de Charles Jacque.

N'oublions pas le cycle napoléonien, c'est à dire l'*Histoire de Napoléon* de Norvins, illustrée par Raffet, celle de Laurent de l'Ardèche, par Horace Vernet, le *Napoléon en Égypte*, de Bellangé et le *Mémorial de Sainte-Hélène*, le plus vivant et le plus amusant des livres populaires du siècle, illustré par Charlet.

Nous n'en finirions pas si nous voulions énumérer les innombrables *Physiologies* fort à la mode en ce temps-là, et qui étaient ornées des bois de Bertall, de Raffet, de Meissonier.

Meissonier, qui excellait dans l'évocation des scènes historiques et qui adorait la *couleur locale*, a donné dans la formidable collection de Curmer, les *Français peints par eux-mêmes*, trente et une pièces, exquises de réalisme et de belle tenue : le maître d'études, le marchand d'habits, le gniaffe, le Chartreux, le viveur, l'agent de change à la corbeille, etc. Meissonier nous donnera en 1858 chez Michel Lévy une série de bois purs qui passent pour une des merveilles du siècle : *Les Contes rémois* du comte de Chevigné. C'est le chant du cygne de Meis-

sonier vignettiste, toujours aidé par Lavoignat, le plus fin des graveurs sur bois de son époque.

Ce chef-d'œuvre est un des derniers témoins du bois pur. En 1858, sous le Second Empire règne Gustave Doré, dont nous avons dit qu'il prévariqua en abusant d'un métier où il excellait, mais où il fit prévaloir — ce qui est un scandale pour les amateurs, — la teinte sur le trait. Il faut surtout refuser à la prétention de Gustave Doré, ce grand artiste, d'avoir été — vingt ans après — le véritable interprète de l'esprit romantique. Il n'a manifesté que sa vision personnelle des choses, vision truculente, excessive, qui est en rapport, si l'on veut, avec quelques-uns des aspects du génie de Victor Hugo; mais Hugo lui-même, l'Hugo des *Feuilles d'automne* et *d'Hernani* n'avait pas toujours été ce qu'il est devenu après le coup d'État, le satirique violent et hyperbolique et le visionnaire génial de la *Légende des Siècles.*

Il faut revenir aux bois de Johannot et de Nanteuil, de Jean Gigoux et de Raffet, ainsi qu'aux lithographies de Daumier et de Gavarni, si l'on veut avoir une idée exacte de ce qu'étaient l'état de l'imagination française et les aspirations de notre société à l'époque romantique.

Les bois purs de ces délicieux petits maîtres ont immortalisé les thèmes qui plaisaient aux Français de 1830.

Rien n'est plus agréable que de retrouver sous le crayon de Tony Johannot ou de Jean Gigoux l'inquiétude lyrique de ces enfants du siècle. Un souffle venu du *Lac* de Lamartine, un rayon de lune lamartinien dans la solitude nocturne ont passé sur le front de ces jeunes hommes et de ces jeunes femmes. Comme on sent que l'artiste sympathise avec leurs alarmes et les raille en même temps! Ce noir forcené de la nuit et ces blancs qui passent comme des éclairs joyeux sur ces

paysages funèbres sont autant de contrastes charmants par lesquels se traduit l'humour romantique.

On n'a pas assez insisté sur la complexité, sur la diversité d'inspiration de l'art romantique. C'est que nos pères, pour être romantiques, n'avaient pas cessé d'être spirituels et de sourire même quand ils avaient envie de pleurer.

Le diable était à la mode depuis longtemps dans la littérature. Ce que le mysticisme put avoir à cette époque de frénétique et d'insensé fut tempéré par l'ironie des artistes. Qu'il est plaisant ce Satan et tout le macabre et tout le fantastique qui lui font nécessairement cortège ! Voici *le Fiancé de la Tombe* gravé par Devéria pour *Légendes*, *ballades et fabliaux*, et l'étrange musicien de Tony Johannot qui évoque les morts, pour la *Danse macabre* du bibliophile Jacob, parmi les ossements et les pierres funéraires au clair de la lune. Jean Gigoux sut donner pour le Champavert des *Contes immoraux* de Petrus Borel une puissante réplique au Barbe-Bleue de la tradition classique; et Tony Johannot une amusante réduction du Méphistophélès de Gœthe et de Delacroix. Une preuve parmi tant d'autres de l'existence de l'humour chez nos romantiques se tirerait aisément du dandysme. Le dandysme qui est la forme mondaine de l'individualisme au XIXe siècle est une philosophie de l'ironie. A mi-chemin entre l'impertinence et la mélancolie, le dandysme nous a donné Musset, Roger de Beauvoir, Latouche et les Deschamps en littérature, il fleurit dans l'art spirituel des Gavarni, des Gigoux, des Johannot. Tony a parfaitement rendu l'atmosphère brillante où vivait cette jeunesse dorée du règne de Louis-Philippe, digne pendant moderne de la charmante société précieuse. Camille Rogier ne lui est pas inférieur dans cette merveille de grâce qu'Émile Cabanon a si effrontément intitulée en 1834 un *Roman*

pour les Cuisinières, parce qu'il y donne en épilogue une savoureuse recette pour accommoder les cailles à la Clémentine : « Prenez des cailles vives, fourrées et dodues, vous les étranglez au lacet. » Julio de Clémentine n'a pas étranglé Cydalyse, il l'a jouée simplement en feignant de dormir tranquille dans un fauteuil auprès du lit qu'occupe cette jolie créature.

L'amour romantique ne traite pas ordinairement les femmes avec ce paresseux cynisme et jamais Don Juan n'a été plus sincèrement pris au piège de la délicieuse illusion qu'à cette époque.

Changeons de décor. L'arrivée du portier fatal dans la chambre de Marie de Bourgogne ne fait-elle pas deviner aussi l'horrible dénouement de cette scène d'amour? L'écolier de Cluny est à la Tour de Nesle.

Si nous quittons le moyen âge pour rentrer dans un salon de 1830, nous retrouvons toujours la même conception paroxyste. Voici la femme romantique en face de l'Amour. Cette vignette illustre *Résignée* de Gustave Drouineau. N'est-ce pas *Révoltée* qu'il faut lire? Tony Johannot était digne d'illustrer les amours d'Antony et d'Adèle d'Hervey, comme aussi le désenchantement de Lélia.

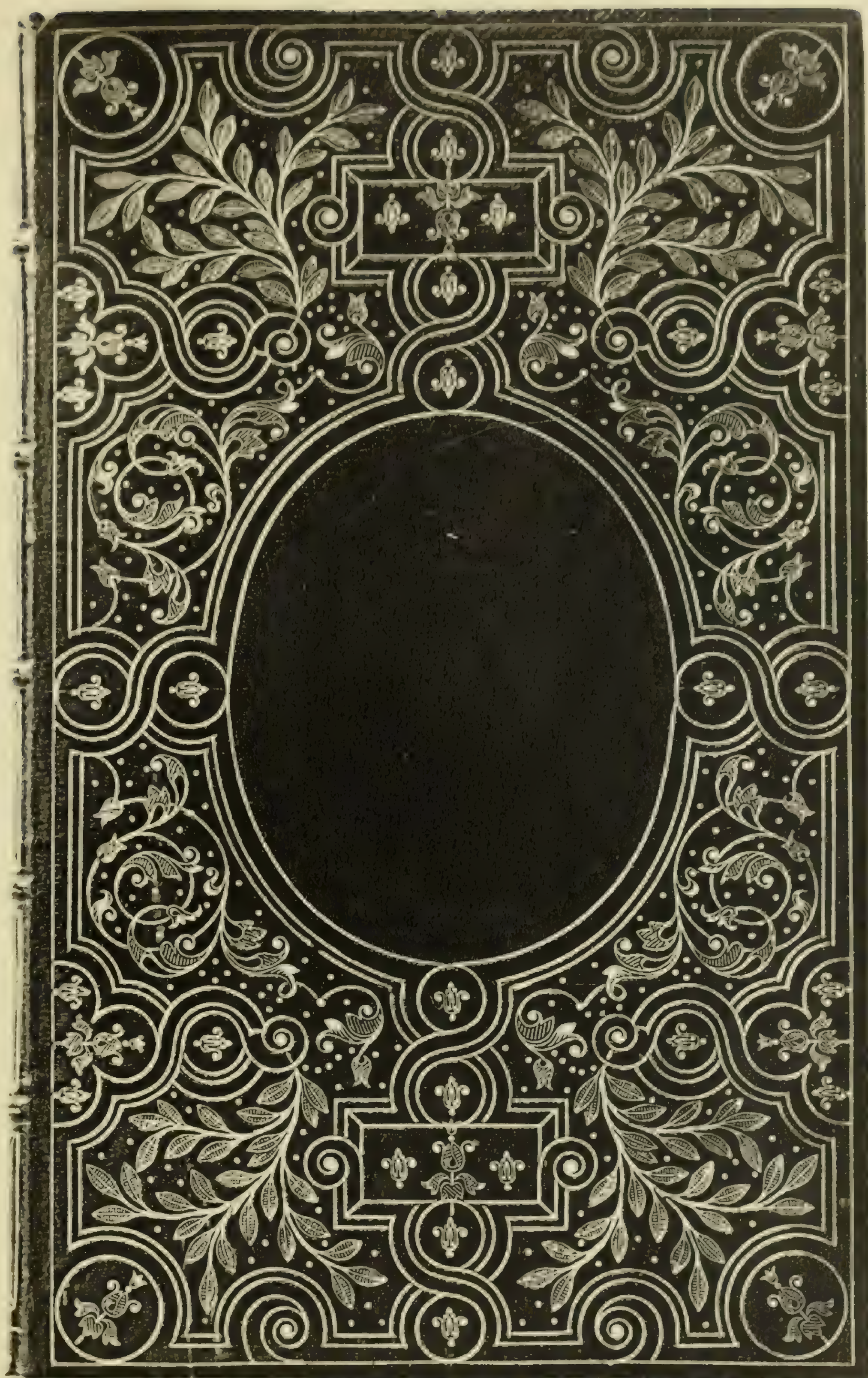
A de telles âmes ainsi exaltées il fallait une religion pathétique. Cette vignette tirée du *Manuscrit vert* de G. Drouineau nous fait songer à l'abbé de Lamennais intervenant, en vain d'ailleurs, auprès de Listz amoureux de la comtesse d'Agoult, pour empêcher l'enlèvement qu'il préméditait. Cette autre nous ramène au cloître de *Lélia*, de *Spiridion*, dans cette atmosphère médiévale où baignent tant de chefs-d'œuvre de Balzac et de George Sand, de V. Hugo et de Musset. L'imagination romantique s'est plu dans le décor d'un catholicisme gothique et pittoresque.

Si les plus remarquables des romantiques, après avoir rendu cet hommage au catholicisme, ont ensuite renoncé à la foi de leurs pères, ce n'était pas pour demeurer comme des sages dans les limites d'un élégant agnosticisme. Ces passionnés ne renièrent le passé que pour l'apostolat de l'avenir. Le bon Johannot n'a pas trahi la flamme qui animait ces croyants, quand il a crayonné pour la *Saint-Simonienne* de Mme Lebassu, cette scène de réunion publique, où les disciples de Bazard et d'Enfantin, insultés par des bourgeois, semblent se prendre héroïquement pour des martyrs et où une femme se jette entre les deux camps.

La liberté avait emporté le trône des Bourbons dans un magnifique élan d'enthousiasme qu'a immortalisé Delacroix. Tout Français bien doué se croyait appelé à faire entendre sa voix dans les orages des assemblées politiques. Il y a telle vignette qui pourrait figurer dans l'*Histoire des Girondins*. Pourquoi faut-il que cet enthousiasme ait trop souvent revêtu le costume du garde national ? Parce que nous sommes toujours en France et que T. Johannot, tout romantique qu'il était, avait le sens du comique. Ce sont les romantiques qui ont fait rentrer le comique comme un élément essentiel dans la notion globale de la vie et c'est pour cela que l'on a pu définir le romantisme comme une philosophie de l'ironie.

Il n'y a pas jusqu'à la légende napoléonienne forgée de toutes pièces par l'imagination romantique, qui n'ait inspiré aux imagiers de cet âge une série d'inventions tantôt tragiques, tantôt comiques, le plus souvent ce mélange de l'un et de l'autre qu'implique l'humour. Ce sont les vignettes de Raffet et de Charlet.

Les Français de l'époque romantique ont eu beau célébrer la paix, acclamer la *Marseillaise de la paix*, nous



Cl. Archives Photo., Paris.

THOUVENIN. — Reliure pour la *Fanfare des courvées abbadesques.*

n'irons pas jusqu'à dire qu'ils aimaient la guerre, ils la craignaient d'autant moins qu'elle n'était plus pour eux après 1815 qu'un grand souvenir et que des gouvernements trop sages semblaient vouloir les empêcher de la faire. Nos pères avaient fait la Révolution et l'Empire, mais ils avaient été vaincus à Waterloo. L'idée ne vint jamais à leurs fils en 1830 de s'en prendre à l'Empereur. Ils accusèrent plutôt Louis XVIII de la défaite de la France, et c'est ainsi que ce gavroche de Charlet, pour renverser les Bourbons, inventa la caricature politique et lui donna un tour brutal, une violence gouailleuse qui sentent leurs origines populaires. Pour ce fils de demi-solde, déçu dans son patriotisme et son désir de revanche, Louis-Philippe ne vaut pas mieux que Charles X. Il n'y a que Napoléon qui compte. Lui, toujours lui, et le plus vivant des livres illustrés par Charlet et le plus populaire, c'est le *Mémorial de Sainte-Hélène*. On sent vibrer encore dans ce vieux livre l'âme des foules de France, enflammée par le culte d'un héros.

Raffet n'a pas plus de vie que Charlet son maître. Il a plus d'art. Il n'eut pas l'humeur plus guerrière, il sentit comme lui le charme héroï-comique du soldat français. Il y a du Courteline encore plus chez Charlet que chez Raffet. Mais c'est Raffet vraiment qui dessina l'épopée militaire de la France au XIXe siècle.

La poésie particulière qui se dégage du métier des armes et le caractère exotique de la première et de la plus illustre de nos grandes guerres coloniales sont exprimés par Raffet avec un accent extraordinaire de vérité. Il a vu ce qu'il a peint. Il a fait ses merveilleux dessins au bivouac entouré par les hommes et les officiers. Tout y est exact, l'ensemble et les détails, et si Charlet a bien connu le soldat français dans son originalité individuelle, Raffet a senti comme pas un l'âme

anonyme, l'être collectif d'une compagnie, d'un bataillon. Il a dégagé le charme spécial de cette rude existence et nous le rangerons parmi les maîtres romantiques parce qu'il a été sensible à l'amour de la gloire, parce qu'il est en même temps qu'un des maîtres du pittoresque, de la couleur et du comique aussi, un grand patriote, et qu'il nous est infiniment agréable de pouvoir montrer grâce à lui que l'art romantique entre autres prestiges ardents, passionnants, enivrants et gais, a eu celui d'être profondément Français et d'exalter la France elle-même.

Qui donc a dit de notre France qu'elle était le pays des plus étranges défaillances et des relèvements inattendus? Cette remarque s'applique avec justesse à l'art de la reliure au début du XIXe siècle. Il était naturel que la reliure, qui est une industrie de luxe, sombrât presque totalement dans la tragique période qui s'étend du règne de Louis XVI à l'avènement de l'Empire.

Ce n'est que par curiosité qu'on doit considérer quelques spécimens de laideur et de barbarie datant du Directoire et du Consulat.

Il n'y a pas jusqu'aux dédicaces qui se détachent grossièrement sur le plat de ces livres, en lettres d'or, qui ne prêtent à sourire. *Au premier Consul de la République française. A Mme Joséphine Bonaparte, épouse. Au premier Consul.* Le décor à palmettes d'or de ces reliures simplistes porte la marque du style à la mode : le style gréco-romain. Un exemple plus frappant encore de ce style nous est fourni par l'édition du Code civil, imprimé sur velin en 1807, qui est assez richement, mais lourdement vêtu d'une reliure de velours noir, brodé or, aux armes de Napoléon. L'encadrement massif est chargé des attributs de la justice.

Sous le Premier Empire, l'art de la reliure nous revient

d'Angleterre. Ce sont les Anglais qui mirent à la mode ces reliures à compartiment, où se marient d'une façon agréable les impressions dorées avec les impressions à froid.

Bozérian est un élève des Anglais. Certes quoique relieur de l'Empire, dit M. Béraldi, il ne fut pas un aigle. Son invention est limitée, mais il avait sa manière, son style qui correspond si bien au style Didot en typographie, à la peinture comme au mobilier de ce temps-là, le style Empire, en un mot, où l'on remarque dans la reliure des fers caractéristiques et tous les attributs de l'époque pompéienne : lyres, trépieds, vases, chimères, griffons, amours, corbeilles de fleurs, scènes pastorales en manière de frises antiques.

Les maroquins de Bozérian, à grain long, les rouges, les verts, les bleus parfois somptueux ont des encadrements sévères, toujours les mêmes, qu'on reconnaît tout de suite.

Le décor n'est pas d'un grand art, mais il a un caractère. Le chef-d'œuvre de Bozérian pourrait bien être l'*Ossian*, dit de l'Empereur, à grain long, aux armes de Napoléon sur fond bleu, avec un encadrement grec de ce temps-là.

On ne s'étonnera pas de voir fleurir les imitations de Bozérian sous la Restauration. La reliure se développe. Les ateliers se multiplient : ceux de Lefèvre, de Larivière, de Bibolet, de Vogel, de Ledoux. On apprécie les œuvres solides de ces artisans. Ce sont des doreurs admirables, mais des décorateurs sans agrément.

Purgold, par contre, est un véritable artiste qui renoue la tradition des Derome et des Pasdeloup. On admire les bordures de filets d'or reliés aux angles par de petites plaques affectant la forme d'éventails. Il sera le maître de Bauzonnet, un des plus grands relieurs du siècle. On

appellera Bauzonnet le maître des filets. Trautz, son gendre, sera le premier de ces virtuoses du Second Empire qui excellaient dans l'incomparable copie des styles antérieurs, le pastiche somptueux. Nous possédons peu de Purgold à la Nationale, mais nous avons de remarquables spécimens des reliures de son rival Simier.

Quand on étudie quelques Simier caractéristiques, on remarque l'encadrement rectiligne, les ornements dorés et à froid. C'est l'époque de la gaufrure et même de son abus.

Ces œuvres sont correctes et froides. Elles expriment jusqu'au milieu du siècle la forte et sévère marque de l'Empire.

Il appartenait à l'époque qui a vu triompher le romantisme de créer tout d'une pièce un genre spécial et qui lui fît honneur. Nous voulons parler de la reliure néo-gothique, inspirée aux relieurs par le succès du gothique troubadour en littérature et dans l'art.

Deux ateliers s'illustrèrent en silhouettant au milieu des plats une façade entière, un portail ou un intérieur d'église, ou bien comme encadrement des parties d'édifice, lancettes accolées deux par deux, roses, gables, arcatures gothiques. Ce sont les ateliers de Silvestre et de Thouvenin.

Nous citerons comme spécimen remarquable de reliure dite *à la cathédrale*, une reliure gaufrée à froid, signée de Silvestre, pour un exemplaire de *Notre-Dame de Paris*, éditée chez Renduel en 1836.

Mais la plus caractéristique de ces reliures *cathédrale* est peut-être celle qui recouvre un des incunables les plus précieux de la Bibliothèque Nationale, la fameuse *Lettre d'indulgence du Pape Nicolas V*, datée de 1454. Cette belle reliure gaufrée à froid est signée d'un des

plus grands noms de la reliure au milieu du XIXe siècle, de Thouvenin.

Enfin c'est Thouvenin qui a couvert pour Charles Nodier le fameux ouvrage du XVIe siècle intitulé : *Fanfare des courvées abbadesques*, Thouvenin s'était inspiré d'une reliure exquise, dorée à tortillons, agrémentée de fleurettes et de feuillages, sortie de l'atelier des Eve, et ce sont ces pastiches, ces reliures du XVIe siècle, imitées par Thouvenin et ses élèves qu'on appelle de nos jours *reliures à la Fanfare*, de ce nom charmant et fortuit, retentissant et romantique, si l'on veut, qui ne signifie rien, et pourrait bien — précisément à cause de cette absence même de raison — être ainsi chargé de poésie pure.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

1106. — ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. — 1-28